



**Andreia Raquel
Silva Figueiredo**

**Redoma aberta: iconografia tradicional
reinterpretada pelo design no museu**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design, realizada sob a orientação científica da Dr.^a Susana Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e do Prof. Miguel Rios, Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof. Designer Francisco Maria Mendes de Seíça da Providência Santarém
Director de curso do Mestrado em Design

Doutor Nuno Manuel Azevedo Andrade Porto
professor auxiliar do Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da
Universidade de Coimbra

Doutora Susana Bela Soares Sardo
Professora auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Mestre Miguel Nuno Silva Leal Rios
professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro (Co-orientador)

agradecimentos

Quero agradecer aos meus orientadores, sem o apoio dos quais eu não teria conseguido concluir esta dissertação, e à minha família, por acreditar em mim.

Agradeço ainda ao Museu da Cidade de Aveiro pela oportunidade que me ofereceu, assim como às várias entidades da Póvoa de Varzim que me ajudaram.

palavras-chave

iconografia, tradicional, museu, design, Aveiro, Póvoa de Varzim

resumo

Esta dissertação explora de que modo pode o design reinterpretar a iconografia tradicional, preservando os seus significados inerentes, ou seja, as suas dimensões histórica e simbólica; desenvolve também o museu como uma oportunidade de aplicação da iconografia tradicional reinterpretada. Apoia-se em dois estudos de caso: "Espreita Aqui" e "Camisola Pobreira".

keywords

iconography, traditional, museum, design, Aveiro, Póvoa de Varzim

abstract

This dissertation explores how design can reinterpret the traditional iconography, while preserving its inherent meanings, ie, its historical and symbolic dimensions; it also studies the museum as an opportunity to apply reinterpreted traditional iconography. It draws on two case studies: "Espreita Aqui" and "Camisola Pobreira".

ÍNDICE

Introdução4
-------------------	---------------

PARTE I

1. Iconografia tradicional8
- 1.1 Iconografia e forma8
- 1.2 Krippendorff: iconografia e longevidade10
- 1.3 Krippendorff: iconografia e semântica11
- 1.4 Material e tecnologia vs. Iconografia14
2. Tradição, traição, invenção15
- 2.1 Tradição15
- 2.2 Tradição: experiência e valores17
- 2.3 Tradição e invenção18
- 2.4 A tradição na pós-modernidade21

PARTE II

3. Globalização, compressão, imaginação24
- 3.1 Globalização e compressão espaço-temporal24
- 3.2 Globalização e imaginação28
- 3.3 Identidade e património29

PARTE III

4. O museu34
4.1 Museu: primeiro e segundo paradigmas34
4.2 Museografia, museologia e design37
4.2.1 Design no museu37
4.2.2 Museu e turismo – Clarke40
4.2.3 Museu e simulação – Baudrillard41
4.3 Museu e o imaterial44
4.4 Museu em Portugal47

PARTE IV

5. Design e projecto50
5.1 Design e o tradicional50
5.2 Design e multidisciplinaridade52
5.3 Design e método antropológico55
 6. Estudos de caso	62
6.1 Estudos de caso62
6.2 “Camisola Poveira”63
6.2.1 Caracterização da camisola poveira64
6.2.1 a) Caracterização formal64
6.2.1 b) História65
6.2.1 c) Alterações65
6.2.1 d) Adições67
6.2.1 e) Estilização e mercado68
6.2.2 Comunidade poveira70
6.2.2 a) <i>O poveiro</i> : resumo70
6.2.2 b) <i>O poveiro</i> : conclusões72
6.2.2 c) Comunidade e significado72
6.2.3 Projecto76
6.2.3 a) Suporte76

6.2.3 b) Museu da Póvoa de Varzim:	
a camisola e as siglas77
6.2.3 c) Propriedades da iconografia79
6.2.3 d) Potencialidades da iconografia80
6.2.3 e) Bases de projecto81
6.2.4 Conclusões85
6.3 “Espreita Aqui”86
6.3.1 Barcos moliceiros e pinturas86
6.3.2 As pinturas no projecto88
6.3.3 Museu da Cidade de Aveiro89
6.3.4 Museu da Cidade de Aveiro no projecto90
6.3.5 Dispositivos de exposição91
6.3.6 Conclusões99
6.4 Conclusões dos estudos de caso100
Conclusão103
Bibliografia105
Anexos114

Introdução

Na minha família, as gerações que me antecedem são naturais de um meio rural. Esta circunstância pôde-me oferecer, desde muito nova, o prazer de assistir a algumas práticas associadas, por exemplo, a actividades agrícolas e religiosas. Participar nas vindimas continua a ser uma das actividades que mais me fascina, mas não pelo corte dos cachos em si. Frequentemente os proprietários de terrenos vizinhos com vinhas uniam-se para colaborarem uns com os outros nas vindimas. Foi numa destas ocasiões que a vindima mais me chamou a atenção; já nos seus 50 ou 60 anos, alguns dos participantes começaram a trocar quadras cantadas ao desafio, indecisas entre o insulto, o brejeiro e o gracejo, embalando e animando a vindima numa galhofa primaveril em pleno Outono. Aí tentei, quase inconscientemente, decorar as quadras que ouvia; não sei por que o fiz, mas questioneimei-me mais tarde. Qual o motivo para querer trancar uma efemeridade daquelas? Que “faria” com elas?

A vontade de elaborar esta dissertação foi fomentada, em parte, pela minha própria motivação pessoal em conservar toda e qualquer coisa que participasse da cultura tradicional. Não sei especificar o porquê desta ânsia: talvez pela peculiaridade das expressões tradicionais, ou por um magnetismo local a que gosto de reclamar que pertença, ou por me querer localizar dentro de uma morada no meu imaginário no qual me uno a antepassados distantes, reunidos numa prática cultural em comum. Parte desta dissertação centra-se nos motivos pelos quais pode existir este desejo. Independentemente da razão, havia algo nas expressões de cariz tradicional que igualmente me fascinava e angustiava – a sua volatilidade e fragilidade. Não são sustidas por um suporte científico (excepto a aproximação etnográfica), eliminando a possibilidade de um apontamento objectivo e formal. Vejo o tomar de algo de cariz tradicional como sustentar um pequeno pássaro nas mãos, como prender cuidadosa e momentaneamente uma fortuna efémera. No entanto, tal como o pássaro, a sua essência não é permitida dentro das mãos ou de uma gaiola. Tal como uma ave selvagem deixa de o ser em cativeiro, também o que constitui a cultura tradicional define-se no estatuto de montra. É preciso permitir-lhe ser o que o define, mesmo que implique “tê-lo” fora do mostruário. É aqui que entra o conceito de “redoma aberta”. Paradoxo, antítese ou ironia, desagua aqui parte do problema: como sustentar uma coisa e deixá-la ser o que é ao mesmo tempo? Como a mostrar e manter sem a sufocar?

Problemática, Objectivo, Universo de estudo

No actual cenário do design realizam-se frequentemente projectos com o intuito de resgatar ou aproveitar materiais e tecnologias tradicionais, resultando em novas interpretações dos mesmos. Geralmente, o designer toma uma das duas componentes, utilizando o material ou a tecnologia de um modo inédito. Nestas iniciativas, o designer reinterpreta duas dimensões da cultura tradicional; as novas soluções vão de encontro às preocupações do pós-moderno na forma de representações identitárias, readequando materiais e tecnologias a novos contextos e aplicações. Esta fonte de inspiração ou de produção é compreensível se contemplar que, não só podem despertar um imaginário nostálgico e oferecer capacidades de *know-how* particulares, como nestas iniciativas se pode prolongar a longevidade do material/tecnologia, adiando a extinção por obsolescência ou falta de pertinência no quotidiano actual.

No entanto, os conteúdos de cariz tradicional podem sofrer apropriações desadequadas, principal e nomeadamente por agentes turísticos, dado o valor comercial que reside nas suas especificidades locais. A apropriação pode extraditar os conteúdos de cariz tradicional do seu fundo simbólico, histórico e etnográfico. Se certos artefactos se tornam obsoletos, mais despojados são do seu significado original quando renegados a um simples estatuto de montra, perdendo todo um quotidiano envolvente distante que pode participar da própria identidade de uma comunidade.

A dimensão da iconografia também é divorciada do contexto de origem nos processos de reapropriação. Esta dimensão apresenta, no entanto, uma autonomia em relação aos materiais e tecnologias: apoiada na sua vertente gráfica ou de desenho, autonomiza-se de um suporte físico unívoco. Tomando esta propriedade, questiono até que ponto a intervenção do design na reinterpretação da iconografia tradicional pode reduzir a sua ruptura dos contextos originais e comportar uma carga informativa polissémica para além da vertente gráfica. Em complemento, averiguo o museu como instrumento mediador do processo de design nesta dissertação e como suporte potencial da readequação da iconografia tradicional.

Nesta dissertação pretendo explorar as possibilidades que o design oferece para tomar a iconografia tradicional e a reinterpretar, transportando os seus valores embebidos numa nova perspectiva. Simultaneamente, pretendo demonstrar como o museu pode suportar a iconografia reinterpretada, devido ao conceito, modificações e características operativas de ambos, num acto de cumplicidade. Parto de dois estudos de caso realizados no contexto desta dissertação, como base para conclusões de aplicação da iconografia tradicional ao museu através do design. O projecto “Camisola Poveira” concentra-se mais num estudo histórico e etnográfico da camisola poveira, associada à Póvoa de Varzim (em particular a imagética dos seus bordados), tomando essa base de investigação para um ponto de partida de proposta de soluções da iconografia reinterpretada. Por sua vez, o projecto “Espreita Aqui” toma as pinturas de cariz brejeiro dos barcos moliceiros da “ria” de Aveiro para, apesar

da falta de um estudo de fundo mais cuidado, adequar a iconografia reinterpretada ao espaço físico de um museu – o Museu da Cidade de Aveiro. Contrariamente à lógica de projecto, o estudo de caso “Espreita Aqui” foi realizado antes da “Camisola Pobreira” (daí que este último apresente uma investigação mais aprofundada da camisola, em compensação desta lacuna em “Espreita Aqui”).

Derradeiramente, pretendo explorar a possibilidade da relação entre a iconografia tradicional e o museu como um campo de intervenção para o design. Pretendo detectar e sugerir um projecto na área do design que possa ser desenvolvido posterior e externamente à dissertação. A minha intenção é apontar para oportunidades que se abrem perante o designer entre a iconografia de cariz tradicional e uma (re)solução num suporte museográfico.

Enfrentei algumas dificuldades no elaborar desta dissertação, derivadas da extensão das temáticas/campos de estudo. A dissertação pode ser dividida em dois estágios de trabalho, patentes especialmente nos estudos de caso: no primeiro, o estudo dos contextos onde germinou a iconografia de cariz tradicional, de modo a concluir sinteticamente numa reinterpretação de acordo com parâmetros actuais, por sua vez também alvos de investigação; no segundo, a transposição do reinterpretado para um suporte museográfico, implicando a análise do museu como um meio e uma solução para o design. Ainda que me fosse muito satisfatória a possibilidade de percorrer a proposta inteira, admito que cada uma das fases poderia ter resultado na sua própria dissertação consideravelmente autónoma. Esta restrição poderia resultar num estudo mais profundo das temáticas respectivas a cada estágio. Deste modo, tive alguma dificuldade em conseguir concentrar o essencialmente pertinente em cada campo investigado, dado o seu número e extensão.

Conteúdos

A presente dissertação aborda os seguintes conteúdos: em primeiro, uma apresentação da iconografia e do apontamento da sua distinção e capacidades, em particular dentro do contexto da reinterpretação no processo do design; de seguida, elaboro uma análise do conceito de “tradição”; esta é relacionada com um apontamento das ansiedades pós-modernas em relação aos fenómenos da homogeneização de referentes culturais associados à globalização; segue-se uma caracterização do museu, assim com um traçar do seu actual posicionamento e de que modo se relaciona com o design; por fim, descrevo dois estudos de caso que resultam da investigação como proposta em design, denominadas “Camisola Pobreira” e “Espreita Aqui”.

PARTE I

1. ICONOGRAFIA TRADICIONAL

1.1 Iconografia e forma

Quero começar com uma explicação daquilo a que me refiro quando recorro ao termo “iconografia tradicional”. O seu significado pode tornar-se especialmente amplo se considerar também as noções de “ícone” ou de “icónico”. Por um lado, tenho a perspectiva do campo da Semiótica:

Num ícone o signo assemelha-se, de algum modo, ao seu objecto: parece-se ou soa como ele. (...) Um ícone guarda semelhança com o seu objecto (Fiske 2005: 70-71).

Esta concepção afirma que o “ícone”, ou a propriedade do que é “icónico”, consiste numa representação que é próxima do seu referente real. Por exemplo, o logótipo da Universidade de Aveiro é um ícone de uma ave. Esta relação de semelhança pode ser ligada a uma outra definição de “ícone”:

Ícone (...). Na arte do Próximo Oriente, sobretudo na Rússia e países do antigo império grego, pintura executada sobre madeira, que representa a Virgem ou qualquer um dos santos (Machado 1989: 60).

Ícone, (...) Imagem religiosa; ídolo (VVAA 1991: 64) ...

Existe então uma outra concepção associada a “ícone”, de cariz religioso; encontro aqui uma certa coerência com a definição anterior, em particular se considerar a expressão católica de “Homem criado à imagem de Deus”, oferecendo um carácter sagrado ao “ícone” como representação que participa de uma religião. No entanto, a noção que abordo nesta dissertação, ainda que derivada da última, é diferente no seu estatuto de “iconografia”:

Iconography (...) 1. A pictorial representation, delineation; (...) 2. The description or illustration of any subject by means of drawings or figures (Burchfield 1991: 610)...

Esta concepção aproxima, na noção de “iconografia”, a representação e o desenho (este como instrumento, método ou meio daquele). Além disso, refere-se ainda ao conjunto de imagens relativas a uma determinada temática. É precisamente aqui que encontro a definição que desejo estabelecer, pouco associada a uma relação de semelhança ou de carácter religioso: com “iconografia tradicional” refiro-me ao conjunto de imagens associadas à cultura tradicional. No entanto, devo restringir este âmbito: uma fotografia (como suporte) de uma desfolhada não participa da iconografia tradicional, mas os motivos das rendas de bilros ou os desenhos dos bordados dos lenços dos namorados do Minho já

se incluem nessa categoria. O que parece estabelecer a diferença é o desenho. No entanto, a definição de “iconografia tradicional” nesta dissertação estende-se em complexidade além da concepção do registo gráfico de algo.

Considerando a iconografia como uma manifestação de natureza gráfica, o seu âmbito abrange algo mais do que um “desenho” com flexibilidade de suporte e de comunicação transponível. Ocupa um lugar particular dentro da constituição do artefacto tradicional, por ser uma dimensão com propriedades que divergem das outras. Posso esboçar três dimensões dentro do artefacto de cariz tradicional: material, tecnologia e iconografia. No entanto, esta divisão não impõe domínios exclusivos, nem as suas fronteiras são adjacentes ou claramente delimitadas; cada uma das componentes pode interferir nas outras duas. Um exemplo simples da sua sobreposição é o caso das particularidades técnicas definirem um “idioma” ou “dialecto” da linguagem gráfica da iconografia: os mesmos motivos cravados em barro ou bordados expressam uma poética completamente diferente, não essencialmente pelo respectivo suporte mas sim pelo modo como “fala”. Trata-se fundamentalmente de uma distinção discursiva. Elevando a complexidade da interferência mútua das três componentes, introduzo aqui o conceito de “forma”. A forma tangível de algo é moldado pelos materiais e tecnologias intervenientes. No entanto, não são cruciais ou indispensáveis à forma. Esta pode ser mantida, independentemente dos processos de moldagem.

Tomo aqui como exemplo um artefacto em concreto, o caldeirão de três pernas: ele apresenta características formais que o tornam distinto e reconhecível – o contentor redondo, os três apoios, a tampa, a boca cilíndrica, a pega, a sua simetria de rotação. Se o caldeirão fosse elaborado em materiais cerâmicos ou polímeros (ao contrário da fabricação usual em metal), ou pintado de amarelo, a sua forma seria ainda inconfundível (noto que este reconhecimento depende *a priori* da distinção e/ou popularização forte). Autonomizado dos seus parâmetros tangíveis, poderá o caldeirão ser considerado “iconografia”? O que o prende à definição de “caldeirão de três pernas” é o seu perfil formal, logo poderia ser desprovido dos constrangimentos materiais. Parecem propriedades muito semelhantes às do que à partida tomo por iconografia – o registo puramente gráfico, intencional, totalmente alheio a critérios palpáveis. Posso então encarar a forma do caldeirão (entre outros artefactos) como participante da iconografia tradicional.

A partir deste apontamento, concluo que a iconografia, incluindo a de cariz tradicional, se pode alargar para além do que à partida é considerado como “desenhado”. Esta condição oferece um vasto leque de oportunidades, ou seja, uma grande variedade de “matéria-prima” a ser (re)tomada. O conjunto de conteúdos tradicionais que se podem definir pela “forma”, em vez de pela sua materialidade, originam uma representação icónica; por sua vez, pelo reconhecimento que a mesma propriedade implica, o conteúdo “representado” consegue converter o material no imaterial, dotando-o da mesma flexibilidade. Obtenho, deste modo, um método de alcançar e explorar vários conteúdos de cariz

tradicional (dependentes da sua iconicidade ou reconhecimento) através deste conceito de “iconografia alargada pela forma”.

1.2 Krippendorff: iconografia e longevidade

Questiono-me aqui sobre a responsabilidade do design sobre a iconografia tradicional: ela apresenta uma forte componente cultural, constituindo um dos seus maiores factores de potencial, associada a uma participação identitária mais ou menos activa. No entanto, a sua desadequação funcional tem provocado gradualmente o seu desaparecimento, causando o abandono de importantes fragmentos de construção de identidade e pertença, especialmente a nível local. Assim, pergunto como pode o design atenuar a sua degradação, especialmente a nível dos significados.

Em “An exploration of artificiality”, Klaus Krippendorff define “artefacto” através do grau de influência humana a que é sujeito (Krippendorff 2007: 17-22). O conceito é dividido e classificado em seis patamares, sustentados pelo grau crescente de artificialidade subjacente a cada um: produtos (restritos à sua componente funcional); bens, serviços e identidades (dotados de uma maior carga simbólica e emotiva, por vezes imaterial), interfaces (respeitando a relação artefacto-humano), sistemas multi-utilizadores/redes (importância da informação e acessibilidade da mesma), projectos (compromisso de vários intervenientes humanos) e discursos (linguagem estrita e adequada a uma comunidade em particular). Krippendorff sublinha ainda a inexorável decadência do artefacto, seja por falta de manutenção, danos espontâneos, obsolescência do seu contexto funcional, metamorfose noutras tipologias ou rendição a versões melhoradas. Conclui que a dita decadência se alicerça na tangibilidade do artefacto, ao que apela a uma direcção de maior longevidade partindo do factor “virtual”. Argumenta que a recepção do artefacto altera as próprias directivas operativas e sugere uma perspectiva mais aberta na sua concepção. Deste modo, centra o design numa semântica mais flexível e volúvel, provocando um contributo menos accidental do usuário.

Tomo aqui dois dos seis patamares de artificialidade enunciados por Krippendorff:

Goods, services and (...) identities (...) are artifacts that are designed for sales, to have social significance, or to create consumption. Such artifacts are not entirely physical.(...)

In discourse, particular ways of languaging dominate reality constructions and direct the practices of the members of a discourse community (ibid: 19).

Com base nesta proposta, os projectos de reinterpretação de iconografia tradicional poderão ser inseridos no primeiro patamar referido: Krippendorff sublinha que os produtos/serviços não requerem

uma tangibilidade. Esclarecendo esta correspondência, as memórias e alusões intrínsecas à iconografia despertam um universo e empatia «além-artefacto», ou seja, posterior ao intermediário físico (o “virtual” que pode vir a suportar uma longevidade do produto em Krippendorff corresponde aqui à “imaterialidade” da iconografia tradicional). Remetendo para o segundo patamar citado, e elevando a intervenção/objectivo do design a um nível conceptual, a extensão do artefacto pode manifestar-se numa linguagem simbólica e/ou abstracta, (re)formando a respectiva comunidade. Supondo que não está construída uma memória prévia, a linguagem não é válida, por ser condicionada pela participação humana.

Referi anteriormente algumas razões que possam sustentar a fragilidade da iconografia tradicional. Questionando o carácter abstracto da mesma, posso concluir que mostra uma recuperação que acompanha uma dimensão semântica diferente. A sua decadência diverge da dos artefactos físicos, requerendo um outro tratamento: a sua nova contextualização precisa de uma “manutenção de origens”, assim como o eficiente despertar da consciência de pertença. Com a mudança do contexto, os elementos que a cimentaram participam de um quotidiano outrora pertinente. A óptica pela qual se faria uma repavimentação contextual teria que incidir sobre âmbitos actuais, equivalentes ao género de manutenção necessária que Krippendorff refere. Posso ainda remeter para a necessidade da concepção de artefactos novos para problemas inéditos que enuncia:

...the third kind of change may well be deliberate, taking an artifact from where it was into a perhaps more appealing context [bringing] new categories of problems to be solved by new kinds of artifacts (ibid: 21).

Sugiro que as soluções se dirigem para a proposta de Krippendorff. O próprio delinear de um projecto de recuperação e/ou reinterpretação da iconografia tradicional denuncia um interceder humano profundo: por um lado, por ter em conta uma forte componente antropológica e etnográfica (constrangimentos de carácter humano); por outro, por construir critérios de concepção de artefactos novos, tendo em conta a componente imaterial dos mesmos.

1.3 Krippendorff: iconografia e semântica

A iconografia de cariz tradicional possui inerente uma complexidade de significado, derivada da diferenciação e distância entre o seu contexto usual original e o quotidiano actual. Se outrora a iconografia tradicional se inseria num cenário coerente com ela, com uma narrativa mais ou menos compatível, o distanciamento actual em relação ao seu dia-a-dia cria uma quebra semântica entre o que era antes e o que é agora. Nesta circunstância, questiono se esta quebra pode ser colmatada, focando no factor “utilizador-hoje” através do design.

Em “On the essential contexts of artifacts or on the proposition that “Design is making sense (of things)””, Klaus Krippendorff descreve o artefacto do ponto de vista semântico e a sua relação com o design e com os variados níveis de contextos em que se pode situar (Krippendorff 1996: 156-184). Elabora uma breve introdução com a etimologia do termo “design”, relacionando-o com a ideia de “fazer sentido” ou dotar as coisas de sentido. Refere-se à “semântica do produto” como sendo uma reacção com o intuito de resgatar o sentido através do design, sublinhando também que o sentido se dirige ao usuário e representa uma adequação simbólica do produto na sociedade correspondente. Krippendorff afasta a noção de semântica dos modelos semióticos, argumentando que os artefactos não representam nem se apresentam no lugar de outra referência; antes comunicam, fazem-se presentes e marcam a experiência humana. Tece então algumas considerações acerca de como o significado é condicionado pelo contexto: refere que este é construído cognitivamente (por reconhecimento, antecipação ou imaginação); que o sentido é uma construção regulada pela vertente cognitiva, unindo coerentemente as propriedades do objecto e o respectivo contexto; por fim, que o sentido é construído pela conjugação dos significados possíveis para outrem (soma dos imaginários). Conclui que o sentido é formado por um processo evolutivo e contínuo, na reciclagem de imaginários, hipóteses de sentido e contextos. De seguida, Krippendorff esclarece de que modo a forma se envolve nas equações da semântica do produto: enquanto que aquela serve o propósito de “ver”, o sentido visa fazer compreender o produto e o seu uso, ou seja, o seu referente humano. O modo como ambos se relacionam pertence ao domínio do estudo da semântica do produto, atentando que a interpretação do artefacto resultará num significado externo ao designer. Krippendorff traça então quatro estruturantes contextos de significado em que os objectos se podem situar, aprofundando-os posteriormente: contexto operacional, contexto sociolinguístico, contexto de génese e contexto ecológico. Na presente dissertação parto somente dos contextos sociolinguístico e de génese, pela aproximação ao tema.

Partindo da temática dos vários contextos da semântica do produto abordada por Krippendorff, percebo a intangibilidade e subjectividade que um objecto pode denotar. Simultaneamente, posso afirmar que a iconografia tradicional, contendo uma forte componente semântica, implica também uma vertente colectiva e um envolvimento intenso do correspondente imaginário. Posso novamente notar como a iconografia tradicional se enraíza num colectiva instável, variável e, paradoxalmente, pouco figurativa: enquanto que aquela se manifesta e regista através de meios gráficos/visuais, os seus alicerces integram-se indissociavelmente nela, obrigando a um estudo pormenorizado do seu plano de fundo – o passado tipológico implica também um histórico, social e/ou antropológico. Este alheamento entre a semântica inicial e a compreensão/interpretação do designer é abordado por Krippendorff, ao afirmar que aquele deve inserir o significado no cenário/contexto da matéria original, ou seja, na perspectiva do usuário. No âmbito desta dissertação, deparo com um obstáculo, pois o usuário encontra-se dividido: tenho os indivíduos que tomaram parte, a nível local, na iconografia e no seu

contexto original; em segundo plano, verifico um consumo indirecto da iconografia: esta é reconhecida, mas não aplicada no contexto original.

Inserido no contexto sociolinguístico do objecto, Krippendorff enuncia a participação activa do objecto na comunicação e nas práticas sociais, dado que denota um determinado enquadramento de cariz social. Krippendorff apresenta quatro usos sociolinguísticos do contexto. Em “user identities” (“identidade do utilizador”), aponta como esta é frequentemente tomada em detrimento da componente técnica e/ou utilitária, dada a onnipresença da necessidade da definição da identidade, no decorrer da qual o objecto se funde com o seu significado. Em “social differentiation and integration” (“diferenciação e integração social”), o objecto oferece e regula uma pertença a uma entidade globalizante, obviamente em detrimento de outras. Krippendorff caracteriza este uso como instável e pouco neutro, pois a hierarquia que se forma socialmente de modo espontâneo é suportada por objectos que variam; as complexas dinâmicas sociais podem estar, deste modo, em desacordo com as concepções industriais e do design. Em “content of communication” (“conteúdo da comunicação”) refere os significados adicionais que os objectos adquirem por constituírem motivo de conversa, denotando uma ligação fulcral com o diálogo: a designação do objecto torna-se frequentemente confusa e variável conforme o contexto; formaliza ainda o meio de referência às relações sociais, dando relevância à confiança depositada nos produtos (marcas, *branding*), à intervenção nos estatutos de uma relação e às simples propriedades simbólicas (ibid: 170-173).

É pertinente assinalar neste ponto a potencial intervenção sociolinguística da iconografia tradicional reinterpretada. Contém uma inegável mensagem identitária, ou seja, nos usos de “expressão identitária” e de “diferenciação e integração social” (maioritariamente no primeiro). Pode definir uma pertença local, com a especial particularidade do reconhecimento se alargar pouco além do raio da respectiva comunidade (o caldeirão de 3 pernas não será familiar para um aborígene australiano, por exemplo). Por outro lado, lembro que no âmbito de “conteúdo da comunicação”, a consciencialização para uma recuperação da obsoleta iconografia tradicional resulta de uma discussão prévia. Cada um dos artefactos a reabilitar contém todo um universo semântico que conduz a uma discussão, desencadeando um ciclo fomentador de diálogo.

O modo como Krippendorff caracteriza a semântica do produto permite-me antever aqui uma possibilidade de valorização simbólica no projecto de reabilitação da iconografia tradicional. Entre as hipóteses de intervenção incluem-se a capacidade de unir simbólica e coerentemente uma comunidade, o fomentar económico e a inclusão obrigatória do passado do artefacto, ou seja, o remeter para o seu contexto original.

Com base neste texto percebo também as orientações para a análise da iconografia. Um ponto de partida pertinente para a reinterpretação consiste em observar de que forma o objecto faz sentido para as pessoas, como elas se identificam com ele e o contexto do respectivo uso.

1.4 Materiais e tecnologias vs. iconografia

Os materiais e tecnologias tradicionais têm sido alvos de várias reinterpretações, não só pelo design, mas também por outras áreas criativas como a música. São domínios que dispõem de uma disponibilidade para a incidência de um processo criativo. Pertencendo a um contexto tradicional, implicam um determinado reconhecimento; além disso, a sua indissociável materialidade faz com que grande parte dos processos de reinterpretação se possam resumir a uma anulação: tomando um artefacto, o respectivo material ou tecnologia pode ser substituídos à vez, dando origem a um novo artefacto (por exemplo, a técnica da cestaria pode permanecer intacta, mas recorrer a alternativas ao vime; por outro lado, na cerâmica podem ser mantidos os materiais convencionais mas procurar técnicas alternativas). Dou aqui dois exemplos concretos a nível nacional: o de Liliana Guerreiro e da empresa Simple Forms (em particular a colecção “Cork”), tendo cada um, respectivamente, reinterpretações a nível da tecnologia e do material. Liliana Guerreiro tomou a tecnologia da filigrana e projectou novas soluções de joalharia baseada na técnica; a empresa Simple Forms, por outro lado, baseou-se na cortiça e construiu uma colecção de artigos para casa de banho, como saboneteiras, tapetes e lavatórios, emigrando o material para soluções inéditas e fora do seu círculo de produção tradicional habitual.

Pretendo sublinhar esta problemática e tomá-la como ponto de partida para a iconografia. A iconografia não pode ser submetida ao mesmo processo de “anulação”, dada a sua propriedade imaterial, pois a linguagem gráfica sobrevive independente do seu suporte. Além disso, a maior flexibilidade de tratamento da iconografia relativamente aos materiais e tecnologias pode fomentar a compensação de uma lacuna: muitas vezes, os trabalhos de recontextualização tomam apenas o palpável, alterando-o de acordo com os parâmetros actuais. Neste processo, perde-se todo um registo histórico, simbólico e antropológico. O pressuposto da perda irreversível do quotidiano que suportava muitos dos registos tradicionais não significa que os valores originais não possam ser transpostos para os receptores actuais; alerta, no entanto, que o significado é sempre alterado no processo de transporte, por muito fiel que seja: o quotidiano onde se insere originalmente diverge sempre daquele para onde se transportou e onde é observado, seguindo parâmetros diferentes.

É difícil, senão impossível, incluir uma extensão do conhecimento fundida em algo que está preso ao seu constrangimento material. No entanto, em conteúdos autónomos da sua base física abrem-se novas possibilidades de aplicação através do seu modo de representação. Reside aqui o principal valor e distinção da iconografia tradicional em relação aos materiais e tecnologias. A representação da iconografia está aberta a diversas variações. Estas não se referem, no entanto, a factores gráficos ou a uma simples e fácil transposição para várias bases materiais. Livre dos grilhões do palpável, a iconografia consegue embeber (ou, como referi, representar) narrativas pelo modo como é tratada e disposta. Posso dar um exemplo, concretizado num dos estudos de caso que irei descrever na presente dissertação. Ao investigar o contexto de enquadramento de determinados conteúdos

iconográficos tradicionais, chego à conclusão que contêm, representam ou estão associados a certos valores reconhecidos pela respectiva comunidade. A linguagem gráfica da iconografia, mantendo o que a define, foi então recriada para representar os mesmos valores, criando uma narrativa coerente, poética e simbolicamente compatível com o estudo elaborado. Tornou-se, deste modo, como uma meta-narrativa, algo consideravelmente mais difícil de aplicar em conteúdos de cariz tradicional dependentes do seu substrato material.

2. TRADIÇÃO, TRAIÇÃO, INVENÇÃO

2.1 Tradição

De modo a compreender as oportunidades de ambientes de operacionalidade dos conteúdos tradicionais, é necessário entender o que é a tradição e os respectivos contextos em que as práticas tradicionais se verificam. Estas características adquirem uma relevância adicional pela frequente oposição ou distinção entre “tradição” e “modernidade”, assim como a necessidade de uma análise da perspectiva da tradição na pós-modernidade.

Se a traição representa frequentemente, no sentido de quebra e descontinuidade, uma posição hostil em relação ao tradicional, na verdade as raízes etimológicas da palavra “tradição” contrariam tal concepção. De acordo com Adriano Duarte Rodrigues, o termo deriva do verbo latino “tradere”, constituído por “dare”, que significa “dar”, “transmitir”, “entregar”, e pelo prefixo “trans-”, traduzido em “completamente”, “de um lado ao outro” (Rodrigues 1999: 53). A partir da origem “traditio”, distingue três significados posteriores nas línguas latinas: a acção de entregar ou dar algo, a narrativa/história que transmite algo supostamente passado e a traição, ou acto de entrega de algo/alguém ao inimigo. Deste modo, “traditor” define na origem tanto um mestre que transmite como um traidor. A transmissão, seja em que modalidade for, parece ser o elemento comum ou de ligação entre todos os referidos conceitos. Edward Shils entende por “tradição” ou “tradicional” como referentes ao seguinte:

... recorrência, numa forma aproximadamente idêntica, de estruturas de comportamento e padrões de crença ao longo de várias gerações de associação com, ou através de um longo período de tempo no interior de, sociedades individuais – com um território mais ou menos delimitado e uma população geneticamente contínua – e no interior de corpos colectivos bem como ao longo de regiões que se estendem através de várias sociedades delimitadas territorialmente e separadas (Shils 1992: 294-295) ...

Deduzo desta caracterização que tanto o tempo como a “cultura” (na sua vertente espacial) desempenham um importante papel na elaboração do conceito de tradição: necessita de contornos temporais e culturais particulares (novamente, uma cultura em relação com o local) para se verificar efectivamente. Adriano Duarte Rodrigues resume o modo tradicional de encarar o tempo como um “retorno cíclico de reminiscências ancestrais e sagradas, religiosamente guardadas e transmitidas através de gerações...” (Rodrigues 1999: 53). A noção tradicional de tempo ancora-se então numa repetição constante de uma determinada experiência primordial. O carácter cíclico transparece num paralelismo entre as realidades sociais e as naturais, ultrapassando a própria linearidade da história humana. Por sua vez, esta comparação justifica o frequente cariz mítico dos conteúdos tradicionais: o constante ciclo de repetição denota um sentido de experiência muito próximo de uma imitação dos fenómenos naturais, também por sua vez cíclicos, formalizados através do ritual. A repetição implica, logicamente, uma perspectiva muito particular do passado. Shils refere a aplicação da expressão “tradicional” na designação de sociedades cujos processos de legitimação de acção se baseiam na sua ocorrência passada, ou seja, a aceitação de algo no presente assegura-se no que foi aceite no passado, mesmo que não se contraponha qualquer outro critério de juízo. Acrescenta ainda a propriedade de “estrutura social sequencial” (Shils 1992: 298), isto é, ainda que a crença tradicional não apresente conteúdos que façam referência ao passado, continua a denotar uma lógica temporal sequencial baseada na repetição.

Finda a descrição dos parâmetros temporais, passo às restrições culturais na tradição. A delimitação territorial enunciada por Edward Shils leva-o a concluir que se verifica a partilha de uma cultura em comum, assim como consequentemente de tradições em comum. Partindo daqui, compreendo que Shils enuncie a equivalência da cultura e tradições comuns a uma ideia colectiva. Propõe que “A necessidade de continuidade com aqueles que estão presentes é uma variante da necessidade de fazer parte de uma ordem que esteja infundida de significado.” (ibid: 304), em especial referência a um desejo de estar em contacto, selectivamente, com os que existiram no passado; mesmo a noção de colectividade apoia-se num conceito temporal. Posso quase assemelhar a repetição do antepassado com a do ritual, dado que, mais do que providenciar a continuidade de uma prática, prolonga o praticante (o que praticava no passado), estando em duplo contacto com os conteúdos tradicionais. Todas estas acções contribuem para a construção de uma entidade unida coerentemente. Shils remete ainda para o conceito de “communis opinio” (ibid: 303), ou seja, a opinião comum, que se fundamenta na influência a partir da observação de qualidades dos outros, sobrepondo-as à sua própria autonomia e individualidade e formando uma existência comum (no entanto, afirma que a “communis opinio” depende da presença de indivíduos sensíveis ao respectivo passado e aos valores que ele expressa).¹

¹ Além dos factores “local” e “tempo”, anexo duas características enumeradas por Shils que contribuem para a continuidade da acção tradicional: primeiro, dada a massiva quantidade de conteúdos dotados de valor que são produzidos ao longo do tempo de acordo com as qualidades da inteligência humana, nem todos poderão estar contidos no presente, pelo que muitos são

Toda a fundamentação anterior foi útil para definir e contextualizar aquilo que é o tradicional. Sendo a iconografia tradicional encarada como matéria de trabalho e intervenção na presente dissertação, deve ser comparada com as características referidas, nomeadamente as restrições de natureza temporal e espacial, com o objectivo de compreender o seu atributo “tradicional”.

2.2 Tradição: experiência e valores

Considero aqui as orientações relativas à percepção do tempo e do encarar do passado: a prática tradicional implica a repetição cíclica de um evento. No caso da iconografia, proponho que este tipo de presença se traduz numa igual repetição de uma manifestação gráfica, isto é, uma efectiva recorrência à iconografia repetidamente ao longo do tempo. Os “cabeçudos”, por exemplo, participam de uma iconografia tradicional porque são usados em festividades diversas (lembremos a importância do “ritual”), com uma frequência mais ou menos fixa, o que leva a situá-los numa situação de previsão e segurança. Esta percepção vai de encontro às características cíclicas derivadas dos fenómenos naturais: assim como sucessivamente chega a Primavera todos os anos, ou a noite ao fim de cada dia, também acaba por ser construído pelos participantes um “senso comum artificial” de periodicidade: os “cabeçudos” vão estar presentes em determinada celebração, como aconteceu antes num prolongamento passado.

Tomando novamente o conceito de “estrutura social sequencial” de Edward Shils, assim como a aceitação e credibilidade de uma recorrência apenas pelas ocorrências passadas, posso afirmar que a referida aceitação implica uma atitude de juízo, ou neste caso, a falta dela. No entanto, a própria intervenção da dependência de conceitos de escolha pode ser algo inicialmente estranho quando me refiro a coordenadas visuais. Convém adicionar que existe uma componente técnica envolvida: o caldeirão de três pernas pode ter-se convertido em iconografia partindo de uma vantagem prática, e consequentemente, de uma repetição também de cariz prático. Deste modo, posso afirmar que esta continuidade não se baseia essencialmente num conceito de opção ou de questionar algo estabelecido, como acontece acentuadamente num ritual ou um modo de agir. Além disso, o percurso temporal acaba por formar uma vertente simbólica, alicerçada numa linguagem gráfica que se converte em familiar e reconhecível – conforto este que provavelmente é o que mais se aproxima do alheamento de uma opção.

A delimitação territorial da prática tradicional relaciona-se de certa forma com este conforto ou familiaridade: um indivíduo que faça parte de uma comunidade orientada por pressupostos tradicionais reconhece o próprio território pela iconografia com que se depara. As particularidades

albergados pela experiência passada; em segundo, as pessoas aceitam facilmente modelos de acção elaborados no passado, prontos a serem tomados para um patamar prático.

iconográficas acabam por estabelecer fronteiras locais. A familiaridade resulta de uma cultura partilhada, o que intervém na formação e distinção de uma identidade. Esta cultura comum foi o conceito de partida para representar a relação entre o indivíduo envolvido nas acções de cariz tradicional, nomeadamente a “necessidade de continuidade” de Shils (ibid: 304). Ao criar uma componente de ligação na continuidade adiciono mais uma vertente na iconografia tradicional: além da repetida verificação ou presença da mesma, ela remete também para os indivíduos do passado que participaram na experiência que envolve a iconografia, ainda partilhada num suposto presente. Não só se prolonga a iconografia, como também se torna efectivamente tradicional pela ligação com os anteriores. Resumindo, a iconografia tradicional pode situar-se dentro dos parâmetros do conceito de “tradicional” não só pelo seu carácter repetitivo, mas também pela participação de um passado transversal a uma comunidade (simbólica e fisicamente), pelo reconhecimento de uma linguagem gráfica e uma semântica simultaneamente longínquas e presentes, pela possível relação entre a iconografia e os valores da comunidade (se no quotidiano comum me encontro com determinada linguagem, esta associa-se directamente aos valores intrínsecos ao quotidiano, por sua vez vinculados pela repetição) e uma consequente participação no imaginário de uma comunidade, isto é, uma fracção da representação mental do que significa pertencer à comunidade (identidade).

2.3 Tradição e invenção

Em “The invention of tradition”, Hobsbawm explora como a tradição, ou o que é dado à partida como tradicional, apresenta muitas vezes um início intencional, contrariando a sua suposta ancestralidade; este fenómeno sucede nomeadamente por parte de instituições, inclusivamente com o intuito de inculcar e reforçar valores na respectiva sociedade. Eric Hobsbawm explica que o uso do termo “invented tradition” se especifica tanto pela tradição formalmente instituída, ou seja, pela tradição com uma origem precisa e de intenções consideravelmente definidas (Hobsbawm fornece o exemplo dos escuteiros e da sua fundação por Baden-Powell), como pelas tradições que surgem de um modo menos detectável e se estabelecem em poucos anos. A “tradição inventada” consiste em regras ou rituais de cariz simbólico, com o intuito de promover ou estabelecer normas comportamentais através da repetição; na medida do possível, tentam normalmente estabelecer uma ligação com o passado. A continuidade é, neste caso, facciosa, dado que remete para um passado que, ainda que efectivo e “verdadeiro”, não se ligava com a tradição inventada antes desta ser estabelecida. No contexto da invenção remetida para o passado, posso indicar um caso em Portugal: a lenda do galo de Barcelos. É certo que a história narrada não é verídica, apenas é dada como uma fracção de cultura portuguesa já bem estabelecida e consolidada. No entanto, a lenda orienta para o passado através das circunstâncias que descreve: a desconfiança e estranheza face a uma pessoa de outra nacionalidade dentro da comunidade (um peregrino), a justiça popular e informal, a própria aplicação de uma sentença de morte. Ainda que estas descrições possam não ser “historicamente” rigorosas (dado que

a lenda não aponta uma data ou século determinado), indiciam claramente a intenção de se localizar a narrativa num passado consideravelmente longínquo. Na verdade, a lenda foi amplamente divulgada durante o Estado Novo em Portugal, juntamente com a forma e cores do galo de cerâmica agora comuns, integrada na maré de iniciativas de enaltecimento de uma identidade cultural (e política) autónoma, rica e singular (Mimoso 2008). Sendo assim, constitui uma tradição claramente inventada, que descreve um cenário possivelmente verídico de um passado remoto como que para suportar uma fracção de fundamentação (as circunstâncias propícias fomentam uma credibilidade; será muito difícil difundir uma lenda plausível se se passasse em Portugal e os protagonistas fossem pinguins). Além da conexão remota ao passado, a lenda do galo de Barcelos levanta um outro ponto salientado por Hobsbawm: a intervenção de instituições políticas e ideológicas nestas mesmas construções de modo a colmatar falhas de continuidade:

It is clear that plenty of political institutions, ideological movements and groups – not least in nationalism – were so unprecedented that even historic continuity had to be invented, for example, by creating an ancient past beyond effective historical continuity, either by semi-fiction (Boadicea, Vercingetorix, Arminius the Cheruscan) or by forgery (Ossian, the Czech medieval manuscripts) (Hobsbawm 2000: 7) ².

Hobsbawm refere ainda que a “invenção da tradição” é mais propícia a ocorrer em períodos de grande agitação social:

...we should expect it [the “invention” of tradition] to occur more frequently when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns of which “old” traditions had been designed, producing new ones to which they were not applicable, or when such old traditions and their institutional carries and promulgators no longer prove sufficiently adaptable and flexible, or are otherwise eliminated: in short, when there are sufficiently large and rapid changes on the demand or the supply side (ibid: 3-4).

Tomando este apontamento de Hobsbawm, posso concluir que, por exemplo, a lenda do galo de Barcelos surgiu em circunstâncias de alteração no “lado da oferta” (“supply side”), impulsionados pela reedificação dos meios tradicionais como reforço dos valores ideológicos e políticos pelo governo do Estado Novo.

Quanto ao “lado da procura” (“demand side”), poderá ser pertinente questionar se na actualidade a sociedade ocidentalizada não se encontrará precisamente numa era de agitação dos padrões sociais

² Acrescento uma observação: a história de Viriato apresenta muitas semelhanças com a de Boadicea (ou Boadicee), Vercingetorix e Arminius, tendo em comum uma proximidade temporal (entre I a. C. e II d. C.), a resistência à invasão romana e uma certa atmosfera mártir.

desse mesmo lado, em particular em relação aos conteúdos tradicionais (como é o caso da iconografia). As últimas décadas trouxeram grandes alterações tecnológicas, de transporte, de comunicação, que tiveram grande impacto nas sociedades regidas pela experiência tradicional, levando à obsolescência de muitas das práticas respectivas. Estará a ocorrer uma fase propícia à “invenção da tradição”?

Antes de prosseguir com esta questão, analiso aqui alguns conceitos, nomeadamente “moderno” e “pós-moderno”. Segundo Adriano Duarte Rodrigues, a “modernidade” opõe-se à “tradição” pelos contrastantes modos de legitimar acções e discursos, de definir ou dotar de sentido a experiência (Rodrigues 1999: 52). Dito isto, se a percepção tradicional do tempo o caracteriza como cíclico, confirmado pelo ritual e com a experiência social envolvida com a natural, a representação moderna do tempo é “linear, cumulativa e contínua” (ibid: 65), equivalendo ao recuperar da objectividade e racionalidade por oposição ao mito; cada uma das vertentes da experiência é isolada e dotada de regras operacionais próprias. Adriano Duarte Rodrigues afirma que se verifica um antagonismo entre a tradição e a modernidade em todas as épocas; no entanto, a ruptura suportada pelo moderno também se divide entre o desejo romântico do resgate do passado e o anseio progressista da construção de um futuro (ou seja, ambas causam uma “quebra” em relação à tradição, quer direccionada para o passado, quer para o futuro). No entanto, a tradição e a modernidade têm algo em comum: a imposição de um discurso inquestionável. Numa segunda oposição, responde a estas características a pós-modernidade: um “movimento crítico e de clarividência” (ibid: 70), não impondo uma ideologia única e homogénea, especialmente caracterizado por um progresso tecnológico que incorpora gradualmente a natureza no Homem (progressiva familiaridade e incorporação da tecnologia, como a nanotecnologia). Estabelece um juízo relativista e “apresenta-se como condição do próprio processo de libertação individual em relação à dominação e às coacções colectivas.”(ibid: 74). Deste modo, a avaliação crítica predomina sobre uma ideologia única. Tentando não encarar a era actual do pós-moderno como apologética de qualquer discurso incoerente, e confrontando-a com a condição tradicional, proponho uma base de prática de resgate de iconografia tradicional. Dado que o pensamento pós-moderno consegue conjugar várias faces críticas diferentes, poder-se-ia adoptar os conteúdos de natureza tradicional aplicados a outros parâmetros. A concepção cíclica de experiência foi já destronada, deixando a matéria suspensa, sem uma crença quotidiana que a suporte. As propriedades de exploração crítica podem abrir hipóteses de um resgate de conteúdos tradicionais, examinando-se num cenário acolhedor, num nicho crítico favorável situado no pensamento pós-moderno.

2.4 A tradição na pós-modernidade

Antes de expandir a hipótese formulada anteriormente, tomo a sugestão de uma nova contextualização da tradição de John B. Thompson em “A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia”. Thompson começa por descrever como o material simbólico contido nas tradições contribui para a definição de uma identidade, no processo a que chama “aspecto identificador da tradição” (Thompson 1998: 164). Aponta dois tipos de formação de identidade: a “auto-identidade”, ou o “sentido que cada um tem de si mesmo como dotado de certas características e potencialidades pessoais...”, e a “identidade colectiva”, ou o “sentido que cada um tem de si como membro de um grupo social que tem uma história própria e um destino colectivo.” (ibid: 165). Dados estes conceitos, Thompson afirma que o material simbólico contido nas tradições colabora em ambos na formação de identidade, dado que esta precisa sempre de um ponto de partida de cariz simbólico; adverte, no entanto, que devido à transformação do mesmo conteúdo simbólico causada pela apropriação dos media, o processo de construção de identidade pode ter sido alterado. Thompson descreve de seguida as repetidas transformações na tradição causadas pelos desenvolvimentos das sociedades modernas, resumidas no “gradual declínio na fundamentação tradicional da ação e no papel da autoridade tradicional” (ibid: 165), quer a nível dos aspectos normativos, quer dos legitimadores. No entanto, contrariando a angústia desta perspectiva, afirma que a tradição ainda mantém um papel no mundo moderno (ao dotar o mundo de um sentido – “aspecto hermenêutico”, além da contribuição para o delinear da identidade, o “aspecto identificador”) e que, apesar do quebrar da ligação da transmissão do conteúdo simbólico com o seu funcionamento local de interacção, a tradição sobrevive se for reincorporada noutros contextos. Deste modo, os conteúdos adquirem um alcance maior ao serem colhidos dos seus constrangimentos locais. A despromoção da interacção “face-a-face” para as técnicas dos media, dos quais a transmissão do tradicional se tornou dependente, resultou em três principais consequências: o “desritualismo”, a “despersonalização” e o “deslocamento” (ibid: 172). O “desritualismo” consiste na dispensa da repetição requerida pelo ritual, dado que os modos de comunicações dos media fixam o conteúdo simbólico num suporte material e não necessitam de uma constante reconstituição; a “despersonalização” resulta, por sua vez, da separação (ainda que nunca completa) entre a transmissão das tradições e os indivíduos com que mantém contacto, diminuindo a autoridade da tradição; por fim, o “deslocamento” define-se pela quebra do laço entre a tradição e o respectivo território, no decorrer da qual as tradições emigraram para outros contextos de suporte, mais distantes da interacção “face-a-face”. Após estas descrições, Thompson resume o ponto de partida para a discussão da reinterpretação de conteúdos de cariz tradicional:

A mídia fornece os meios de sustentar a continuidade cultural, apesar do deslocamento espacial, e de renovar a tradição em novos e diversos contextos através da apropriação das formas simbólicas mediadas (ibid: 178).

Proponho aqui uma conclusão, simultânea a uma breve recapitulação. Referi que a experiência de carácter tradicional se caracteriza como cíclica, ligada aos fenómenos naturais por metáfora ou paralelismo e como produtora do mito. Ora denota aqui uma inegável poética, percebendo-se o motivo pelo qual, dada a necessidade de um ponto de partida estabelecido no passado para o impulsionar de uma construção identitária (tal como enunciada por Thompson), determinado conteúdo simbólico possa despertar num utilizador ou contemplante, pela sua poesia e peculiaridade, um desejo de pertença e de apropriação da tradição. Num outro ponto, relembro como o pensamento pós-moderno se define por conseguir abrigar visões críticas de grande variedade, ou mesmo opostas; deste modo, posso sugerir que os conteúdos tradicionais possam ser abordados a partir da sua componente poética e da sua peculiaridade. Além disso, se estes têm uma necessidade de serem recolocados em novos contextos a fim de evitarem definharem rapidamente, podem ser tomados pela perspectiva aberta e crítica do pensamento pós-moderno, dotando-os de uma apreciação e reflexão. Acrescento ainda que, apesar de ampliar de alcance espacial referido por Thompson no “deslocamento”, a tradição ancora-se inicialmente numa composição local, especificamente da comunidade delimitada espacial ou culturalmente. Esta especificidade nunca é eliminada pelo seu “deslocamento”: a complexidade do quotidiano e da sociedade em que a matéria tradicional é nutrida nunca seria uniformizada às mãos dos meios de comunicação em massa homogeneizantes. Por fim, se a sobrevivência da tradição depende cada vez mais da sua mediatização, então, por respeito e por potencialmente se encarar a tradição como cultura e/ou património, ela tem de ser mediatizada. Thompson apresenta uma via única, apenas um percurso para um destino favorável dos conteúdos de cariz tradicional. O caminho a traçar depende de uma ponderação profunda, sensibilidade e da capacidade crítica face aos conteúdos e às condicionantes locais e culturais que os moldaram; no entanto, todas estas planificações são em vão na falta de um interesse nos mesmos conteúdos. Resta aqui desvendar se existe o desejo de tal concretização.

PARTE II

3. GLOBALIZAÇÃO, COMPRESSÃO, IMAGINAÇÃO

3.1 Globalização e compressão espaço-temporal

A noção de globalização, assim como os seus efeitos mais ou menos indirectos, constituem uma temática de necessária abordagem no contexto desta dissertação. Através dos fenómenos associados, verificam-se alterações e influências em vários domínios, nomeadamente do social, da identidade e da tradição.

Posso, antes de focar sobre os fenómenos da globalização, notar que efectivamente as alterações dela decorrentes modificam nas pessoas o modo de reflectir o que é percebido. A construção do juízo de um indivíduo é moldada pela informação que recebe. Maria da Graça Jacintho Setton toma o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu e elabora uma sugestão para a sua transposição contemporânea (Setton 2002: 60-69). Segundo Setton, o *habitus* de Bourdieu consiste num modo de armazenamento de disposições e preferências, condicionadas socialmente, ao longo da experiência de vida de um indivíduo. Por outra perspectiva, é um sistema de conciliação entre duas realidades, a interior e a exterior. Partindo destas noções, Setton levanta a possibilidade de um efectivo “*habitus* híbrido” (ibid: 66), consequência da gradual destituição da autoridade das instituições tradicionais, assim como da diversificação do campo da socialização. Surgem novas formas de interacção social, muitas vezes mediadas por instâncias globais (além das locais), sobre as quais o indivíduo não tem uma influência activa; além disso, a autoridade das instituições tradicionais cede perante a multiplicidade de entidades que emitem valores. Na ausência de um sistema fixo de valores em que se ancorar, o indivíduo recorre cada vez mais à reflexão (Setton remete para a noção de “reflexividade” de Giddens). O bombardeamento de informação e consequentemente de valores é constante, levando a que o *habitus* se encontre em permanente reformulação. Deste modo, as circulações de referentes culturais “...ocupam um papel de destaque na formação ética, identitária e cognitiva do homem.” (ibid: 68). O conceito revisitado de *habitus* pode demonstrar de que modo tanto as opções como o modo de estabelecer regras da parte do indivíduo são profundamente influenciadas por uma potencial (assim como actual e efectiva) aceleração e diversificação da informação, quer a nível de conteúdos, quer a nível de processos. A caracterização das decisões que são depuradas mostram-se mais variadas (dado o extenso catálogo cultural disponível), assim como o processo de selecção é cada vez mais complexo.

A um nível consideravelmente mais básico, concluo que o indivíduo acaba por constituir um entendimento misto algures entre a sua reflexão distinta e a informação que recebe do exterior, pelo que esta pode causar profundas modificações ou orientações de decisão/juízo.

Regressando ao conceito de globalização, David Held e Anthony McGrew afirmam que a sua definição foi concebida com base em vários conceitos: a influência das acções de agentes sociais noutros locais distantes (“action at a distance”); a compressão tempo-espaço, que dissolve os constrangimento temporais nas organizações e interacções sociais (“time-space compression”); a intensificação da mistura e consequente dependência entre economias e sociedades nacionais (“accelerating interdependence”); o abalar de limites geográficos na área sócio-económica (“a shrinking world”); e, no geral, a reordenação das relações de poder, a intensificação das relações inter-regionais e a própria consciência dos fenómenos globais (Held & McGrew 2001: 3). Concluem que, com base nestas condições, os constrangimentos do “tempo social” e do “espaço geográfico” (ibid: 3), outrora fulcrais parâmetros de orientação, vêem os seus limites esbatido e deixam de constituir pressupostos fixos. Adicionando um carácter de ansiedade a este efeito, Anthony Giddens descreve em “Runaway world: how globalization is reshaping our lives” o conceito que participa do título da publicação:

The world in which we find ourselves today, however, doesn't look or feel much like they [Marx, George Orwell, Max Weber] predicted it would. Rather than being more and more under our control, it seems out of our control - a runaway world. Moreover, some of the influences that were supposed to make life more certain and predictable for us, including the progress of science and technology, have often quite the opposite effect (Giddens 2002: 2-3).

A ansiedade e desorientação descritas tomam uma particular representação no conceito de “compressão tempo-espaço”, incluído na descrição de Held e McGrew. David Harvey elabora um acompanhamento dos efeitos do mesmo fenómeno, que define como:

... a disorienting and disruptive impact upon political-economical practices, the balance of class power, as well as upon cultural and social life (Harvey 2001: 82).

Harvey desenvolve de que modo a forma de troca e consumo é alterada e acelerada: através da optimização dos sistemas de comunicação e das técnicas de distribuição, os bens, serviços e mercados financeiros adquirem uma rápida circulação; por sua vez, esta condição causa uma profunda volatilidade de produtos, técnicas de trabalho e produção, ideias e práticas, apontando para noções associadas a um consumo efémero (“instantaneity”, “disposability” [ibid: 83]). Estas características reflectem-se de forma semelhante em “ajustamento espaciais” (ibid: 84), consequência, por exemplo, da comunicação por satélite, do usufruir em massa da televisão, a crescente acessibilidade dos transportes ou mesmo o modo de operação do turismo, que formula imagens de um espaço aberto à produção e igualmente efémero. No entanto, Harvey alerta que, num cenário centrado no capitalismo, o derrubar do limite espacial não corresponde obrigatoriamente a uma desvalorização do espaço. Causa antes uma sensibilidade do capital em relação às particularidades locais, incentivando à exploração da diferenciação inerente ao espaço:

... it is now possible to experience the world's geography vicariously, as a simulacrum. The interweaving of simulacra in daily life brings together different worlds (of commodities) in the same space and time (ibid: 88).

Harvey apresenta, apoiado no conceito da exploração das propriedades do espaço, dois efeitos sociológicos opostos: primeiro, o desfrutar das vantagens da diversidade consequente, concebendo formas de “simulacra” para fins recreativos; segundo, a procura de uma identidade pessoal ou colectiva. Esta vontade relaciona-se intimamente com o consumo efémero de bens, serviços e ideias: segundo Harvey, quanto mais efémero, maior a pressão para desvendar uma espécie de verdade e valores absolutos e duradouros, manifestando-se num revivalismo de interesse em instituições básicas (família, comunidade) e na procura de raízes históricas. Afirma que, dada a capacidade dos movimentos sociais de controlar o espaço, enfatiza uma eventual relação entre o espaço e a identidade social ao contrário do tempo. Por sua vez, Giddens relaciona directamente a globalização com o conceito de identidade cultural:

Globalization is the reason for the revival of local cultural identities in different parts of the world. If one asks, for example, why the Scots want more independence in the UK, or why there is a strong separatist movement in Quebec, the answer is not to be found only in their cultural history. Local nationalisms spring up as a response to globalizing tendencies, as the hold of older nation-states weakens (Giddens 2002: 3).

À equação entre o espaço e a identidade, Harvey acrescenta um catalisador, a tradição. Elsa Peralta confirma que, com o sucessivo contágio inter-cultural, ocorre o enaltecimento de culturas locais ou regionais, suportado pelas suas especificidades; por sua vez, este resulta numa afirmação simbólica e uma construção retórica de distinção que tende para o passado (Peralta 2008: 21). Ora, se a tradição se manifesta, nomeadamente, por uma legitimação activada por uma repetição concretizada no passado, é natural que a procura da tradição e a do passado sejam convergentes:

The assertion of any place-bound identity has to rest at some point on the motivational power of tradition (Harvey 2001: 89).

Resumindo, os constrangimentos dos parâmetros de orientação tempo-espaço são alterados como consequência da globalização; verifica-se a intensificação e aceleração das relações económicas e sociais, nomeadamente entre entidades distantes. Estas condições reflectem-se também na área dos hábitos de consumo, privilegiando a efemeridade dos produtos, serviços e ideias. Por sua vez, estas características aplicam-se também às particularidades locais como valores do espaço, abrindo dois efeitos opostos: a construção de diversos cenários recreativos, e o reforço da procura de valores, identidades e culturais locais, demonstrando uma relação entre o último e os conteúdos de cariz tradicional através da comum nostalgia pelo passado.

Ainda que se possa ter uma leitura da relação do contemporâneo com o passado, adiciona-se um outro grau de complexidade, enunciado por Andreas Huyssen. O desejo do alcance, colecção ou conservação do passado é motivado por outros factores, ainda que no mesmo domínio dos fenómenos associados à globalização. Huyssen nota a memória como um conceito fulcral, afirmando que a narrativa da mesma no Ocidente se distingue claramente em relação às décadas anteriores. Enumera alguns fenómenos que suportam esta diferença, como a restauração historicizante de centros urbanos, a notoriedade de um mercado da nostalgia e o aumento da passagem de documentários históricos na televisão. Acrescenta ainda um outro lado à cultura da memória, de cariz traumático (marcada, nomeadamente e por excelência, pelo Holocausto), como a grande quantidade de literatura psicanalítica sobre o trauma e as controvérsias geradas em torno das comemorações de datas de eventos angustiantes. Esta descrição pode ser condensada na seguinte citação de Huyssen:

No doubt, the world is being musealized (Huyssen 2003: 61) ...

A partir desta “musealização”, assenta a questão sobre a possibilidade da cultura da memória contemporânea poder ser observada como um efeito da globalização económica. Denota um paradoxo entre a “lembrança/recordação” e a amnésia na cultura da memória: os media disponibilizam as manifestações do passado (ou seja, representações), mas simultaneamente são censurados pelos críticos por fomentarem uma cultura do esquecimento, anestesiada (Huyssen nota que as “memórias imaginadas” (ibid: 64) são mais facilmente esquecidas do que a experiência do passado em si). Actualmente, a memória não pode ser discutida sem deixar de estar indissociavelmente ligada às suas representações mediatizadas, estabelecendo uma divergência semiótica inevitável entre a realidade e o seu retrato. Está então a ser criada uma interpretação ilusória e efémera de um passado, arriscando a sua realidade através da legitimação das suas representações em detrimento da experiência. Nestas circunstâncias, Huyssen duvida se se pode estabelecer um início ou a ordem de uma causa-efeito no ciclo dos dois fenómenos: o desejo de lembrar e o pânico de esquecer. Além disso, tomando a descrição da compressão espaço-temporal de David Harvey, Huyssen afirma então como a memória ancora a percepção humana:

...memory culture fulfills an important function in the current transformation of temporal experience in the wake of the new media's impact on human perception and sensibility (ibid: 69).

Neste sentido, remete para Herman Lübbe e para a sua noção de “musealização” (“musealization” [ibid: 70]): este conceito aplica-se a todas as áreas da vida, exprimindo uma tentativa de compensação da perda de estabilidade, por sua vez causada pelo enfraquecimento da tradição e de experiências duradouras e pela obsolescência advinda da velocidade tecnológica, científica e cultural. No entanto, ainda que um museu alcance este equilíbrio, as formas tradicionais de identidade que oferece foram já contagiadas pelas representações mediáticas. Huyssen conclui que se sofre uma angústia, causada pela incapacidade dos nossos sentidos de lidarem com a sobrecarga e velocidade

de informação, relacionando-se com os critérios de selecção efémeros e complexos do *habitus* de Bourdieu revisitado por Setton: quanto mais pressionados para um futuro globalizado, mais iremos recorrer à memória.

3.2 Globalização e imaginação

Appadurai acrescenta o que considera ser um conceito a ser levado a sério nos fenómenos sociais: a “imaginação” (Appadurai 2003: 48-65). Antes de mais, recuo para um delinear da nova economia de cultura global, que Appadurai contextualiza através de cinco dimensões de fluxo global: “ethnoscapes”, “mediascapes”, “technoscapes”, “finanscapes” e “ideoscapes” (ibid: 231). Tratam-se de relações subjectivas, moldadas por diversas condicionantes e pelas ligações e interpenetrações entre elas. Refere-se a cinco áreas de acção distintas, respectivamente: deslocação de pessoas; configuração global da tecnologia; disposição indetectável do capital; produção e divulgação de imagens; orientação ideológica das mesmas. Estas vertentes têm consequências umas nas outras de modos consideravelmente complexos, pelo que os fluxos globais ocorrem “...in and through the growing disjunctures between ethnoscapes, technoscapes, finanscapes, mediascapes and ideoscapes.” (ibid: 234). Appadurai aponta para as “ethnoscapes” como o ponto de partida para a “imaginação”. Dado que já não se apoiam em bases locais imovíveis e que não reflectem uma heterogeneidade cultural e interactividade (associados à “desterritorialização” [Appadurai 2001: 234]). Sugere então um novo estilo de etnografia, com a capacidade de albergar os recursos imaginativos das experiências locais, considerando-os importantes na temática da vida social. Os *mass media* provocaram uma proliferação de variedades de vidas imaginadas, que constroem um espectro que se estende para lá da inércia das possibilidades limitadas anteriormente.

...fantasy is now a social practice; it enters, in a host of ways, into the fabrication of social lives for many people in many societies (Appadurai 2003: 54).

Com a abertura a novas hipóteses, Appadurai sublinha que as vidas se tornam inseparáveis das representações dos *media*, alegando que estas têm de tomar parte numa reformulação da etnografia. Aqui regressamos a Huyssen: as manifestações do passado participam nas alternativas oferecidas pelos *media* como enunciado por Appadurai. O tempo passa a fazer parte da equação da fantasia das vidas.

Poderá então a iconografia tradicional participar neste cenários alternativos? Ela pode sugerir um local ou um modo de vida equiparado, a nível das representações, à sugestão de uma estância balnear em Marte numa mitologia de ficção científica. Pode enunciar uma deslocação de tempo ou de espaço, pode localizar-se num quotidiano distante (em qualquer uma das coordenadas) ou construir uma

narrativa inovadora suportada pelo desencaixe espaço-temporal. Concluo então que, quer por um mecanismo de compensação do desequilíbrio da percepção espaço-temporal, quer pela culpa de uma falta de consciência do passado, quer por uma construção de um hibridismo de cariz local/espacial inserido logicamente nos fenómenos associados à globalização, a iconografia tradicional participa das manifestações que se erguem como consequência da contemporaneidade. Constitui uma espécie de matéria de troca cultural, participa dos fluxos de informação actuais e pode particularmente desempenhar um papel especial na concepção híbrida de “vida alternativas”, dada a forte vertente simbólica, histórica e etnográfica de que dispõe.

3.3 Identidade e património

Descrevi anteriormente de que modo o passado pode constituir uma influência activa no presente, fenómeno nomeadamente associado ao conceito de “musealização”. A preservação da memória ergue-se como uma tentativa de compensação dos distúrbios causados pela compressão espaço-temporal. A consequente procura e colocação do que pertence ao passado convida a outros conceitos relacionados com a “musealização”, entre eles o património. A noção de património encerra a vontade de recolher, coleccionar e cuidar do que é do domínio do passado; representa a valorização de algo pelo seu eventual perigo de esquecimento e pelo segredo de pertença que pode conter.

Elsa Peralta remete para o termo “sacralização”, de MacCannel & Fine e Speer, para se referir à idealização do proveniente do passado. Refere em particular como a deslocalização massiva da população causa uma cultura deslocalizada na contemporaneidade, desligada dos referentes do passado. Com as novas relações tempo/espço, foi desencadeada uma desorientação e uma perda do sentido de continuidade. Sem estas referências de estabilidade, instaurou-se um desejo colectivo do resgate das respectivas raízes, desaguando numa idealização do que é proveniente do nosso passado – a “sacralização” (Peralta 2008: 96). Esta fornece uma ilusória (re)organização estável dos referentes espaço-temporais na contemporaneidade inconstante.

Elsa Peralta aponta ainda para o florescer de uma “indústria da nostalgia” (ibid: 96), posteriormente aproveitada pelo turismo (se o património converte os locais em destinos, o turismo viabiliza-os). Relaciona este fenómeno com o aumento exponencial de sítios patrimoniais e dos museus. Acompanhando esta disseminação, verifica também o alargar do conceito de património, que corresponde frequentemente ao que antes seria meramente considerado história ou tradição. Esta reconfortante reconstituição cria uma mitologia que se baseia e difunde aquilo que é importante conservar para contribuir para uma construção identitária. Deste modo, recorda-se um “passado como este nunca foi: um passado nostálgico, acrítico, ahistórico” (ibid: 96). Neste desenvolvimento, segundo Peralta, o património obtém uma nova formatação de âmbito e significado. Simultaneamente, é um

signo do passado – por remeter para o mesmo num determinado contexto – mas também um símbolo do passado, por estabelecer novos significados obtidos social e culturalmente dentro daquele contexto. Além disso, provocado pelo interesse ansioso pelo “novo” património, este passa não só a incluir aspectos materiais, mas também os imateriais, abrindo um grande leque de variedade de representações identitárias: além do histórico, artístico e arqueológico, abrange também o etnológico, biológico, natural e quotidiano comum.

Peralta confere uma especial relevância ao artefacto, ou antes, ao “artefactualizar” da memória, pela ligação complexificada entre memória e identidade. Conclui que “...a contemporaneidade “artefactualizou” a memória, mas não fez desaparecer completamente a sua dimensão vivencial...” (ibid: 25), manifestando-se na actual e proliferada “objectivação da memória” (ou seja, dos seus referentes mnemónicos): recuperação de centros históricos, restauro de monumentos, multiplicação de museus e eventos comemorativos e mercado massificado da nostalgia. Explica ainda o estado dos objectos após a sua emigração temporal e a sua relação com a memória contemporânea: deslocados da sua importância quotidiana nativa, os objectos tornam-se patrimonializados (daí a ampliação do próprio património) e inserem-se na nossa memória contemporânea, ou seja, no modo presente com organizamos o passado e o localizamos num imaginário concebido de modo actual. A memória testemunha-se pela recollecção.

Resumo então as condições actuais que nos são apresentadas: verificamos tanto um alargar do conceito de património, na qual de influi uma actual reflexão – incluindo o âmbito imaterial, no qual se inclui a iconografia; paralelamente, as oportunidades de expressão do mesmo multiplicam-se e diversificam-se; favoravelmente, na sociedade influenciada profundamente pela globalização e sofredora de uma ansiedade pós-moderna devido à consequente homogeneização e disfunção do conceito espacio-temporal, fomenta-se um desejo do resgate do específico (para o qual os contextos locais, únicos por condicionantes geográficas e antropológicas, oferecem um escape). Qual o papel do design aqui? Onde se situa e em que se adequa à disciplina?

Por outro lado, tomo aqui a componente espacial, ao invés da temporal: se por um lado o tempo é caótico (e segundo Peralta, ordenado por sequências comemorativas que conferem uma ilusão de intemporalidade e continuidade – a “tradição no tempo”), o espaço, pela sua determinação geográfica dogmática, oferece uma base mais sólida de reordenação, precisamente através dos artefactos que expressam a especificidade local (a “tradição no espaço”). Segundo Stuart Hall, “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (Hall 2001: 71), mas o local é seguro e ligado a práticas sociais específicas que contribuem para a construção da identidade.

Olhando simultaneamente para ambos os conceitos de “identidade” e “património”, posso perceber que se podem relacionar entre si, assim como entendo de que modo se ligam ao museu. A gradual complexidade das noções incrementa, obviamente, uma respectiva complexidade da relação.

Antes de analisar a mesma, é importante descrever como ela se liga com o processo de construção de identidade de um indivíduo. Gil Baptista Ferreira caracteriza-o do seguinte modo:

... é nossa intenção entender a identidade não como ente fixo a que o indivíduo pode recorrer imediata e directamente – mas como projecto simbólico que o indivíduo constrói a partir de materiais simbólicos que encontra disponíveis, com os quais tece uma explicação coerente de quem é, uma narrativa da própria identidade (Ferreira 2009: 145).

Compreendo, da noção de Gil Baptista Ferreira, que o indivíduo participa activamente na construção da sua própria identidade, tomando os referentes simbólicos não só que o rodeiam, mas também que ele procura (destaca que este processo foi consideravelmente fomentado pelos novos media, os mesmos que participaram no fenómeno da globalização, num peculiar retorno e resposta, encaminhando-se para a noção de *habitus* de Setton). Esta concepção particular pode adquirir determinado sentido se considerarmos o património como uma parte dos conteúdos simbólicos apropriados pelo indivíduo para a sua auto-definição identitária.

Em “Patrimónios e identidades: ficções contemporâneas”, as organizadoras Elsa Peralta e Marta Anico definem “identidade” e “património” como ficções, dado que existem apenas numa concepção abstracta imaginada num contexto social particular. Anico e Peralta encaram a “identidade como a «essência» de um determinado colectivo humano; o património como a sua manifestação «natural», que sobrevive ao decurso do tempo e que é preciso resgatar e preservar a todo o custo.” (Anico & Peralta 2006: 1). Deste modo, o património contribui para uma (ou para a optimização de uma) representação de identidade, pelo que a perda do património tem como consequência um igual desprover de identidade. As representações patrimoniais oferecem factores de distinção entre as pessoas/colectivos, pelo que a multiplicidade de expressões de patrimónios (cultivadas pela variedade de interesses e valores impulsionadores) origina também uma diversidade de identidades. Assim, a perspectiva do património é articulada com a construção de uma identidade coerente com as suas respectivas manifestações.

O desdobramento de significados é em parte consequência da relação entre os dois conceitos (identidade e património), dado que o património se encontra no cerne de um enredo para a construção/solidificação dos pressupostos de identidade. Aponto aqui para o termo “re-semantização” de Juan Agudo Torrico, usado para descrever uma reorientação do significado necessária à valorização do património, que acontece de uma forma romântica de mistificação (Torrico 2009: 32). Os conteúdos abordados como “património” são tomados e convertidos em símbolos; estes símbolos representam uma adequação do discurso para servir propósitos de definição identitária. Torrico refere particularmente o objectivo de consumo do passado e/ou tradição a esta reformulação de significado, dado que o património se torna o escape sonhador de uma sociedade urbanizada (se não estivesse distante do quotidiano onde se situavam os referentes patrimoniais, não faria sentido sequer existir um

sector de procura/consumo do passado e da tradição; a diferença semântica torna-se um factor de valorização). Regressando a Anico e Peralta, afirmam que nas identidades variadas e mesmo co-existent resultantes das múltiplas manifestações patrimoniais, interessa se a “ficção identitária” (Anico & Peralta 2006: 3) se relaciona com determinado colectivo humano e se é considerada “verdadeira” pelo mesmo, ou seja, a efectividade de uma identidade é sempre relativa ao indivíduo (ou grupo em que se insere). Nesta condição de relatividade, não só a confirmação de identidade/património depende do factor humano, como necessita também de uma concepção presente de um património passado que contribua para a construção da identidade. A idealização dos referentes/símbolos patrimoniais (por muito banais que fossem aquando do seu contexto temporal/local/social original) ancora-se numa representação presente. É nesta relação entre o património e a identidade que conluo como se realiza o fomentar da identidade a partir dos museus. O património é o elemento charneira entre ambos, pois o lugar de destaque e as iniciativas de resgate e rememorar das representações do que é considerado património pela respectiva comunidade local (ou regional ou nacional) catapultam um imaginário extraído dos referentes apresentados para um lugar pertinente numa concepção identitária.

PARTE III

4. O MUSEU

4.1 Museu: primeiro e segundo paradigmas

Tomo aqui a origem do museu e a formação do conceito do mesmo:

É sabido que a palavra Museu, deriva de Museion – o templo das Musas, que existia no Hélicon, em Atenas, e que tinha o seu tesouro, composto de objectos preciosos oferecidos àquelas divindades em sinal de agradecimento por qualquer favor recebido. O primeiro museu foi portanto um edifício solene onde se guardavam preciosidades; e esse carácter deixou resíduos no conceito que ulteriormente se foi elaborando, de Museu (...) (Oliveira 1971: 9). (...)

Da primitiva relação entre museus e coleccionadores principescos, ficou talvez essa noção de um local aristocrático e luxuoso, solene e quase sagrado, que se associa à ideia de Museu, e que fez com que, até muito tarde, ele fosse um domínio de elites (ibid: 13) ...

Foi construída uma imagem global de solenidade e fidalguia em torno do conceito de “museu”, fomentado pela exposição ostentosa de antiguidades “exóticas” outrora recolhidas e colecionadas pela camada aristocrata. Num ambiente que aspira ao asséptico, a ligação com o público é praticamente nula. Estabelecem-se como um bloqueio espacio-temporal, cortando com o ambiente exterior. Neste aspecto, pode-se elaborar uma comparação com a concepção tradicional de uma galeria de arte:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar... (...)

O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são (O'Doherty 2007) ...

Tomo de seguida a definição de “museu” apresentada pelo Código de Ética para Museus do ICOM (International Council of Museums):

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa e divulga e expõe, para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imateriais dos povos e seu ambiente (ICOM 2006: 4).

A definição do ICOM parece abrir portas mais flexíveis em relação à cerrada concepção apresentada anteriormente. Por agora, destaco os objectivos de “estudo, educação e lazer” e os “testemunhos materiais e imateriais”: parecem as parcelas de maior distinção em relação à primeira concepção de museu. Em primeiro, é difícil atribuir um lugar pertinente às manifestações imateriais num panorama estático e passivo, pois necessitam de ser expatriadas para patamares de representação mais complexos. Em segundo, tomando o museu como algo de exclusivo de classes aristocratas, de carácter altivo e solene, parece remota a possibilidade de albergar metas de lazer. No entanto, estas pequenas diferenças constituem um ponto de partida para uma concepção mais aberta e definida de uma segunda fase do museu. Deste modo, a sua definição divide-se em dois paradigmas: o primeiro, apresentado previamente, está gradualmente a ceder lugar ao segundo, nitidamente distinto. Esta última noção caracteriza-se pelo seguinte:

- a) Abraçar de um público de massas, com consequente envolvimento da comunidade local e carácter educativo/recreativo; o museu tende cada vez mais para se erguer como um local de entretenimento e lazer. Neste processo, por exemplo, reconhece a existência de públicos diferentes e cria melhores condições de acessibilidade, quer físicas (sistemas Braille, por exemplo), quer culturais (facilitar a assimilação dos conteúdos). Devido à diversidade de ofertas lúdicas actualmente, o museu entra em competição com outras áreas de entretenimento – cinema, teatro, etc. Esta iniciativa provoca naturalmente um orientar para um público de massas, atenuando ou eliminando a sobriedade e solenidade próprias do primeiro paradigma para dar lugar a referentes mais acessíveis e convidativos. Acrescento também que, tomando o carácter educativo já anteriormente atribuído ao museu (ainda antes do património, encontra-se a História), as componentes pedagógicas procuram cada vez mais iniciativas potencialmente lúdicas e fortemente baseadas na experiência, dado que esta está associada a uma mais sólida aprendizagem e assimilação do conhecimento. O museu relaciona-se também cada vez mais com a comunidade, atribuindo-lhe um papel central na valorização dos referentes expostos. Esta relação favorece, em primeiro lugar, uma relação com os colectivos identitários apresentados: os conteúdos já não são estáticos, impositivos, distantes, mas sim emocional e culturalmente reconhecidos. Em segundo, a proximidade entre os conteúdos e o público facilita a própria manutenção do museu já numa componente essencialmente prática: se os referentes expostos estiverem familiarizados com o território e/ou população correspondentes, é criada ou fomentada uma empatia e confiança para com a instituição, assim como uma consequente facilidade de doação ou acesso ao património (Faria 2002: 3). O campo de intervenção passa a ser o próprio território da comunidade, convertendo-o num meio e levando a uma emigração de poder/responsabilidade do museu para um patamar local.

- b)** Uma multiplicidade de significados; a abertura dos conteúdos expostos no museu a um público mais amplo acaba por abrir também uma variedade de alternativas de interpretação e/ou reconstrução (seja por necessidade de interpretação ou acessibilidade física). Ao tomá-las, os museus tornam-se produtores de significado eles mesmos, de um modo ambivalente, híbrido, subjectivo. No entanto, esta produção não se verificaria sem duas prévias condicionantes: primeiro, a crescente intimidade entre o museu e o seu respectivo público, determinando um conhecimento cultural comum; em segundo, a subjectividade das perspectivas sobre o passado, dado que este só existe segundo enunciações elaboradas no presente. Consequentemente, surgem discussões de múltiplos actores sobre a cultura partilhada, convidando a diversas leituras. O consumidor exerce uma influência sobre o património e sobre a respectiva representação, fazendo regressar os conteúdos expostos num significado em particular, que partilha o contexto local com que os produziu. Dado que o museu constitui um dos referentes temporais e espaciais, é natural que a mesma ansiedade se reflecta na vontade de intervenção através da memória – também ela subjectiva.
- c)** Alteração de competências profissionais, conteúdos e representações; conclui já que, não só o conceito de museu não só foi alterado, como também se encontra num “estado dinâmico”. A multiplicidade de interpretações, a variedade do património, o favorecer de representações acessíveis, formam conjuntamente não uma determinada regra fixa, mas sim uma flexibilidade de acção. Esta característica requer, consequentemente, competências profissionais também dinâmicas e polivalentes, de modo a conseguir abranger a museologia e a museografia através também do público e da polissemia dos conteúdos em exposição.

Vários autores se referem à presença de uma crise de identidade nos museus, ou seja, as alterações em constante mutação que partiram da distante concepção aristocrata de museu, possivelmente não descobriram ainda um nicho ontológico que possam chamar de seu (Anico 2008, Fernández 2003, Fortuna 2002). Ainda que as fronteiras de definição pouco demarcadas e bastante flexíveis remetam para uma atitude crítica, o que os mesmos autores enunciam pode levar a pensar que o que o museu precisa actualmente é de facto uma reflexão crítica. Carlos Fortuna remete para uma desvalorização cultural do objecto e uma correspondente valorização do discurso; aponta ainda para a grande flexibilidade de parâmetros de selecção daquilo que deverá ser posto em exposição (Fortuna 2002: 5-9). À dúvida quanto aos critérios de escolha dos conteúdos, Luíz Alonso Fernández acrescenta que eles participam de uma mais vasta lista de medidas a ter para uma necessária sensibilidade a uma nova realidade museológica, humanista e patrimonial (assim como a opção entre duas vias, a mais e a menos conservadora) e a função e objectivo do museu junto da população conforme a posição desta em relação ao património, por exemplo (Fernández 2003: 14-15). Marta Anico apresenta uma série de condicionantes que participam do abalar identitário do museu e que, por sua vez, podem dar origem a uma reflexão crítica: afirma que são postas em questão as noções de património, objecto

(ambas consequências da ampla “sacralização” ou “patrimonialização” dos referentes culturais do passado), público e comunidade (questionados devido à inter-relação entre o museu, o público e os conteúdos ordenados e expostos pelo museu) (Anico 2008: 25); além da tendência para a componente discursiva em detrimento da do objecto referida por Carlos Fortuna e apresentado também por Anico, remete também para uma maior complexidade dos referentes culturais e das suas representações, assim como o lugar do museu como instituição de lazer e no âmbito de estabelecimentos semelhantes.

Resumindo, emerge hoje um novo modelo de museu, caracterizado por uma maior abertura e proximidade com o público, uma exposição polissémica e uma necessidade de competências profissionais híbridas e mais abrangentes. Estas alterações, constituindo causas ou consequências (ou ambas), acompanham uma instabilidade do conceito de museu. Neste cenário, os programas museológicos podem precisar de novas soluções, quer a nível de gestão, de estratégias de atractividade ou de dispositivos de exposição.

4.2 Museografia, museologia, design

4.2.1 Design no museu

Questiono então como participa o design neste cenário inseguro. Os sintomas e curas a longo prazo da crise identitária do museu aparentam dividir responsabilidades paralelas às próprias componentes de definição: a museologia (onde o design intervém pelo “programa”) e a museografia (onde o design intervém pela “tecnologia” [Providência 2003: 198]). Por exemplo, a flexibilidade dos critérios de selecção dos conteúdos a expor e a atribuição de um fim de lazer e entretenimento parecem localizar-se puramente dentro das fronteiras da museologia, afectando indirectamente o design. Por outro lado, a tendência de valorização do discurso em detrimento do objecto pertence antes ao domínio da museografia (isto deduzindo que esta orientação se rege pela generalidade do conceito de museus, aos invés do programa museológico de um só), e consequentemente do design: este é necessário não só para criar dispositivos/métodos de representação e exposição, mas também para manter a coerência na primazia discursiva, respeitando uma possível, consequente e unida linguagem. No entanto, as condicionantes de crise em direcção ao segundo paradigma denunciam factores que ligam continuamente as tarefas da museografia e da museologia. Por exemplo, tomando as questões intrínsecas à relação entre o museu e a comunidade, o programa museológico determina a orientação da mesma; não obstante, segundo a definição e apresentação do programa proposto, cabe ao designer conceber representações mais ou menos reconhecidas pela população, regulando a

familiaridade dos referentes culturais conforme as linhas museológicas. Numa outra linha de partilha, encontro a maior complexidade tanto dos referentes como das representações, atribuída respectivamente à museologia e à museografia; cabe ao programa museológico definir o que é considerado património (ou não), e qual a sua importância, independentemente do seu modo de manifestação; precisamente na complexidade de manifestações encontramos as representações concebidas pelo design, um desafio quanto ao suporte do património determinado museologicamente.

Em “Museum Exhibition: Theory and Practice”, David Dean apresenta algumas directivas objectivas para uma eficaz intervenção do design no museu. No entanto, ressalta antes que o designer deve possuir certas capacidades e manter determinada abordagem: competência criativa de resolução de problemas, um desenvolvido sentido estético, capacidades consideráveis de escrita, gestão, técnica informática, interpretação, assim com aconselháveis conhecimentos de “audience traffic control” e objectivos pedagógicos (Dean 2003: 1) (lembro aqui que, se o designer na sua profissão já não escapa à necessidade de talentos polivalentes, ainda mais acentuadamente isso se verifica no museu, onde se esbatem as fronteiras das competências profissionais). Regressando às linhas orientadoras para a prática do design aplicada ao museu, David Dean confirma a importância de criar um ambiente amigável e familiar ao visitante, seja por meios físicos (que se estendem além das condições de acessibilidade, pois refere instalações adequadas e que proporcionem alguma autonomia de orientação e visita, oferecendo uma sensação de pertença), seja por referentes culturais reconhecíveis (valores, fácil compreensão, associações e símbolos familiares); sublinha, obviamente, a importância do estudo da audiência e de métodos para apelar à mesma. Dean incentiva a que o design proporcione experiências multi-sensoriais para reforçar a apresentação dos conteúdos expostos, incitando a capacidade de relacionar os estímulos visuais e mentais. Numa perspectiva puramente gráfica, aconselha também o recurso ao impacte visual como factor de atractividade. No geral, apela a factores de acessibilidade, de facilidade de compreensão, educativos. Apesar da sugestão sinestésica de Dean, acaba sempre por remeter para uma adequação das manifestações gráficas referentes aos conteúdos expostos, constituindo um importante nó de pertinência da relação entre museografia e design.

Como foi abordado, o design relaciona-se com a museografia ao conceber os dispositivos de disposição que respondam indirectamente ao programa museológico e directamente aos conteúdos que participam na exposição. No entanto, se os conteúdos se tratarem de algo considerado como “património”, a articulação entre eles e os respectivos métodos de exposição levanta outras questões. Esta dúvida deriva do património conter em si um valor acrescentado, não palpável e pouco mensurável, que condiciona o próprio ser ou não ser património – chamo-lhe aqui a “autenticidade”. O modo de exposição dos testemunhos patrimoniais pode interferir com as suas propriedades de valor. Tomo aqui Augustín Santana: após salientar que se forma um novo significado pelo modo como se apresenta e consome algo já de si de teor cultural, afirma até que a autenticidade de algo se relaciona mais com esse modo e com a abertura e a experiências e a interpretações que ele fornece. O

visitante/protagonista do processo cultura é que detém a decisão de algo ser “autêntico” ou não, demonstrando um eventual avanço do artificial sobre o “genuíno” que havia sido tomado (Santana 2006: 178-179). Concluo então que a museografia, e consequentemente o design, detêm uma grande responsabilidade semântica em conteúdos classificados de “património”.

Apesar da importância que a museografia tem para a gestão de conteúdos, existe um outro âmbito na disciplina, novamente com uma aliança benéfica com o design. Para uma total coerência da exposição, convém ir além do modo como se apresentam e se comparam entre si. O próprio ambiente onde se inserem é questionado, isto é, o espaço do museu. Por exemplo, concebê-lo de modo a oferecer alguma autonomia ao visitante contribui para o sentido de pertença do mesmo e para uma maior familiaridade com o museu. Tomando este ponto, reparo que se terá de recorrer a áreas particulares do domínio do design, como a sinalética, o design de informação e o design social (particularmente em questões de acessibilidade). Especialmente em museus muito grandes, inclusivamente apresentando várias temáticas de exposição diferentes, torna-se necessária a elaboração de mapas, representações de trajecto, das áreas temáticas, das localizações de salas, andares, saídas, lojas, sanitários ou balcões de informação.

Por exemplo, observei pessoalmente que o Victoria and Albert Museum, em Londres, no interior de um massivo edifício com vários andares, impossibilitaria a circulação totalmente autónoma do visitante. São distribuídos aos visitantes mapas de cada secção do museu, inclusivamente com sistemas de cor, que facilitam a distinção e comparação entre áreas, tomando partido de uma numeração patente em todas as salas. Noutro ponto, a própria prática do design de informação pode conseguir incorporar dados de orientação no próprio espaço, criando uma participação da estrutura do espaço na exposição. O Design Museum, também em Londres, apresenta uma sala dividida em quatro áreas temáticas ou de intervenção do design. A indicação das mesmas secções, no entanto, está patente na própria sala, apontada uma em cada um de quatro pilares, também com distinção de cor, referentes ao quadrante da sala em que se situam. Este entendimento é mais directo e oferece ao visitante uma noção imediata da composição temática do espaço.



Figura 1: Sala do Design Museum, em Londres, seccionada em temáticas através de pilares coloridos.

Existe uma outra componente, abrangida pelas características do segundo paradigma do museu, para a qual o design pode contribuir profundamente. Dado o modo como o museu selecciona e expõe o que é considerado património, quer dizer que o museu também terá de estar pronto para albergar, quer a nível de programa, quer a nível de tecnologia, esse “novo” património com a mesma coerência

e adequação com que tratava o “velho”. Ora como foi referido, o “novo” alberga até conceitos imateriais, obrigando a abrir novos parâmetros de concepção de dispositivos de exposição. Uma simples estante não pode suportar algo que não é palpável. Têm que surgir novos modos de representação do património, mais inclinado para o “discurso” do que para o “objecto”. Além disso, remeto para uma outra característica do segundo paradigma do museu, a crescente abertura ao público, tornando o museu num espaço convidativo, confortável, de lazer. A criação deste ambiente envolve frequentemente actividades interactivas (particularmente úteis em contextos didácticos), que integram o visitante precisamente por ele se tornar parte da exposição. Deste modo, se por um lado a museologia projecta um programa centrado no imaterial, com especial atenção para os factores de atractividade e simpatia, cabe à museografia e consequentemente ao design concretizá-los.

4.2.2 Museu e turismo – Clarke

Os conteúdos de cariz tradicional podem servir propósitos turísticos, maioritariamente pela sua peculiaridade dentro de um contexto predominantemente urbanizado. Devido à divergência entre o quotidiano original de uso e o da sua (re)exposição, são adoptados pelos agentes turísticos com uma condescendência paternal e reajustados através de parâmetros direccionados para o interesse do turista. Consequentemente, os conteúdos são facilmente tomados e adoptados pelos mesmos agentes para servir propósitos alienados dos valores intrínsecos à sua contextualização original (lembro que a iconografia tradicional também se insere nestes conteúdos). A sua apropriação incentivada pelo turismo explora uma determinada orientação para que o visitante possa apreciar ou querer absorver como uma amostra ou uma condensação acessível de cultura. Alan Clarke refere-se à adopção ou apropriação de matéria cultural para fins turísticos, nomeadamente através do exemplo de dançarinos tribais forçados a actuar à chegada do autocarro turístico em vez de no solstício de Verão.

The distancing of culture from its original sources has other implications as it must by definition also distance it from its original meanings for its original practitioners (Clarke 2000: 33).

Ainda no mesmo eixo, se os materiais e tecnologias tradicionais isolam os mesmos dos seus valores (já que dificilmente embebem uma componente simbólica ou de uso, aparte um imaginário efémero), então a situação piora num caso de adaptação para o turismo. Os projectos dirigidos para os materiais e tecnologias tradicionais podem manifestar diversos interesses: uma necessidade de identificação ou de construção de identidade, a conservação ou expressão da memória e imaginário, a preservação de um *know-how* (ressurgido como uma particularidade num cenário de predominância da produção em massa) ou a contestação face a uma sociedade globalizante através do poder de um localismo, entre outros. Por outro lado, na exploração turística ocorre uma triagem e adaptação da memória e do

imaginário. Um museu pode facilmente cair nesta reavaliação, dado o seu estatuto de local de convergência de referentes culturais (os meios de representação dos conteúdos, isto é, a museografia, influenciam muito o modo como são entregues a uma interpretação em particular). Verifica-se aqui uma concentração de poder no meio e fim do turismo (respectivamente a apresentação e o consumo), em vez de ponderar a sua origem. Alan Clarke remete para a necessidade de inverter a posse de responsabilidade para o sector local em vez de para o turista, alertando para os significados que os conteúdos tradicionais comportam, alheios aos canais turísticos:

... the important lesson of those [cultural] developments is that they have to be controlled by the local people and not imposed or enforced upon them. The development of cultural tourism must be handled sensitively and yet positively, within the framework of global, national, regional and local factors outlined in this paper. (...) ... the implications from the variety of projects is that culture cannot simply be seen as a gimmick to attract more tourists. Cultural forms have become commodities to be traded in the global cause of tourism development. However they carry meanings far beyond this touristic exchange and these meanings, locally generated and locally developed have to be recognized in the way in which the cultural forms become encapsulated within the wider touristic systems (ibid: 33-34).

Deste modo, posso concluir que os conteúdos de cariz tradicional, como parte integrante da cultura, não podem ser reduzidos ao seu potencial turístico ou às suas propriedades de moeda de troca. A sua manutenção deverá estar predominantemente próxima do seu contexto local, e consequentemente, menos afastado do seu quotidiano original (compensando talvez o seu eventual desaparecimento temporal). Apresentam uma vulnerabilidade, especialmente devido à sua componente simbólica e/ou abstracta, com direito à preservação adequada num compromisso entre o potencial comercial e a sua legitimação local e cultural.

4.2.3 Museu e simulação – Baudrillard

Um museu pode ser descrito como uma redoma. Pode ser visto como uma gaiola dourada, onde conteúdos extraídos do seu lar temporalmente extinto, onde/quando outrora se definiam, são dispostos como parte da ânsia de conhecimento que caracteriza o Homem. Esta perspectiva caracteriza-se eventualmente por um alto nível de artificialidade, pois remete para um tempo e localização supostamente “autênticos” que não correspondem ao da exposição. Mesmo que o próprio edifício do museu corresponda ao conteúdo a apresentar, é transportado para um patamar externo ao original – se antes não era um museu, agora é disposto como sendo.

Este ponto de vista é abordado por Baudrillard em “Simulacra and simulation”. São introduzidas as distinções entre “simular” e “dissimular”:

To dissimulate is to pretend not to have what one has. To simulate is to feign to have what one doesn't have. One implies a presence, the other an absence. (...) Therefore, pretending, or dissimulating, leaves the principle of reality intact: the difference is always clear, it is simply masked, whereas simulation threatens the difference between the “true” and the “false”, the “real” and the “imaginary” (Baudrillard 1997: 3).

Resumindo, se o dissimilar encontra sempre um referente claro na realidade, ainda que oculto, o simular esbate a fronteira entre o referente e o simulado. Baudrillard relaciona a simulação com o conceito de museu, afirmando que, acompanhando a etnologia, se apresenta como uma dimensão adicional da vida, abordando tudo o que pertence ao seu domínio de uma forma invisível, “...like an omnipresent fourth dimension, that of the simulacrum.” (ibid: 8). Justifica ainda a exploração do passado com a necessidade do seu armazenamento:

Our entire linear and accumulative culture collapses if we cannot stockpile the past in plain view. (...) We require a visible past, a visible continuum, a visible myth of origin, which reassures us about our end. Because finally we have never believed in them (ibid: 10).

Baudrillard explica como o que é do domínio do passado é explorado indiscriminadamente para servir uma ansiedade do presente. Remete para uma caracterização de uma civilização violenta em relação a desvendar todo e qualquer segredo. Apresenta, nomeadamente, o exemplo das múmias: argumenta que não morrem de decomposição, mas sim de uma transposição do simbólico para a ordem da ciência, da história e do museu, sentenciando todos os antecedentes para uma revitalização científica. Refere ainda, em extremo, como o artificial é visto positivamente quando “otimiza” o passado:

...Americans flatter themselves for having brought the population of Indians back to Pre-Conquest levels. (...) They even flatter themselves for doing better, for exceeding the original number. (...) ... for Indian culture, like all tribal cultures, rests on the limitation of the group and the refusal of any “unlimited” increase (...). ...their demographic “promotion” is just another step toward symbolic extermination (ibid: 11).“

Esta artificialidade, representativa da do museu levada ao extremo, demonstra uma morte do simbólico, na circunstância irônica do esforço para evitar uma extinção. Há uma violação inevitável, uma invasão do simbólico, derivados do desejo de escrutinar racional e avidamente “tudo” com parâmetros científicos, ou seja, o “tudo” que participa do Homem, o escavar do que é do domínio do Homem e do que é do mundo fora do Homem (biologia, zoologia, “homem” com inicial minúscula). O “fora-de-Homem” requer o tratamento científico; os dados que dele derivam transformam-se em

informação, que constitui o seu factor de exposição; as conclusões que pela inserção no panorama complexo do funcionamento do mundo natural (fenómenos) constroem o conhecimento mais ou menos objectivo. Por outro lado, o “dentro-do-Homem”, próximo da interpretação de Baudrillard, reduz a alguns estatutos objectivos o que outrora continha (ou se regulava por) pressupostos simbólicos: o bom estado, o não-deteriorado, a reprodução favorável (os Índios), o reconstituído. Se as múmias implicam o seu próprio significado através do “estar cerrado e enterrado”, é muito difícil defini-las na sua ausência sem o seu estudo. Múmias no museu não são múmias, dado que estão no museu.

Observo aqui, na perspectiva de Baudrillard, uma particularidade quanto aos exemplos que aponta: tratam-se todos de “conteúdos” palpáveis (mesmo os Índios, definidos pela cultura, estão materializados no indivíduo de determinada tribo ou raça); daí que o físico seja friamente extrapolado do seu fundo não-físico. O físico requer um cuidado de manutenção (restauro, restrição da luz e humidade e ao toque “civil”), de modo a concretizar a visão anti-segreto referida por Baudrillard, que não permite transportar o ponto de vista simbólico.

Tomo ainda outra enunciação de Baudrillard: a “morte” do que é transplantado do “dentro-do-Homem” é inevitável. O seu contexto, experiência, quotidiano, são tão irrecuperáveis quanto o tempo. A múmia deixa de ser uma múmia, assim como um ornamento de cariz religioso deixa de o ser na ausência do crente que o enverga e compreende a sua virtude de amuleto.

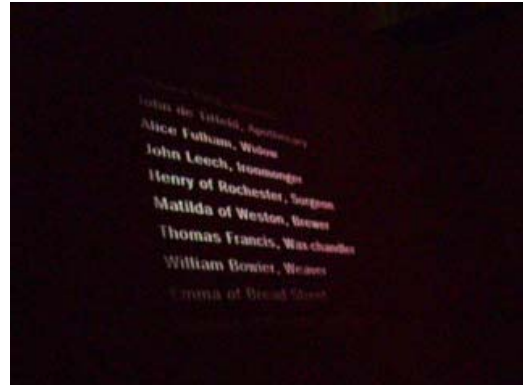
Em síntese, o abandonar do simbólico é inexorável e tende a ser violentamente acentuado nos conteúdos materializáveis. Talvez uma solução resida no suporte dos conteúdos: pondo de parte a sua fisicalidade, pode renascer uma narrativa, pelo menos aproximada, do seu contexto/definição. Se o conhecimento da múmia estiver presente num artigo escrito, que justifique que existe uma múmia que está cerrada e enterrada porque tem de o estar, a múmia é vista como mais próxima de si mesma (claro que esta definição depende, paradoxalmente, da sua exploração e deslocação do repouso original). Neste sentido, o museu poderá intervir nas definições e contextualizações numa “simulação aumentada” (paralela à realidade aumentada). Ao assumir-se como artificial, pode tirar partido da mesma artificialidade para alcançar o simbólico, principalmente através do imaterial. Ao abandonar as restrições de conservação e apresentação e ao focar o imaterial, abre novas narrativas que, conscientes do artificial, abordem o simbólico. Apresentar algo que não se toca, mas sim sente (ou antes, sentia-se outrora e se potencialmente sente agora em segunda mão) pode ser um processo complexo, mas é uma tentativa na direcção oposta à de morte por alienação.

4.3 Museu e o imaterial

Referi de que modo o património, e consequente e crescente imaterialidade, participa na actividade do museu. A sua propriedade imaterial proporciona oportunidades, assim como desafios, quanto à sua aplicação museográfica; apesar do museu tratar normalmente daquilo que é material, principalmente nas funções de conservação e catalogação, os significados do que é exposto correspondem ao imaterial. Apresento aqui um exemplo concreto de uma transmissão de significado desligado da categoria material.

Ao visitar o London Museu em Março de 2009, deparei com uma pequena instalação com o objectivo de descrever o período da dizimação da Peste Negra em Londres, no século XIV. É constituído por uma cabina cilíndrica, com uma única entrada; não tem mais do que três metros quadrados, estando a parede interior pintada de preto. Nesta são projectados dois “filmes” simultâneos e adjacentes, acompanhados por conteúdos auditivos. As projecções variam entre a lenta passagem de uma lista de indivíduos tomados pela Peste Negra (e mortos), ilustrações da época relativas à doença (particularmente sinistras e lúgubres) e infografias animadas sobre o alastrar da Peste negra pela Europa e chegada a Londres, entre outros. Na vertente sonora, ora se ouve uma lenta e sussurrada leitura de listas, ora breves descrições da doença, estatísticas de mortes consequentes da doença, frequentemente ambas as vozes simultaneamente.

A Peste Negra marcou o percurso histórico da cidade, à semelhança do resto da Europa. Apesar do carácter mórbido do contágio e morte, a sua importância como participante de um passado sobrepõe-se. No entanto, não existem “referentes reais” da Peste Negra. Ela não pode ser recolhida e suspensa numa parede; se pudesse, um contentor laboratorial que mostrasse a doença na sua dimensão biológica ia ser dissociada da tragédia que causou em Londres. A “exposição” da Peste Negra, com valor crítico e emocional embutido (“a Peste Negra matou muita gente e não tinha cura, dizimando grande parte dos habitantes de Londres”), recorreu a métodos museográficos associados ao segundo paradigma do museu. Envolve o visitante, angustia-o, convida-o a viver essa cicatriz da cidade. O



Figuras 2a e 2b: Projeções da instalação sobre a Peste Negra no Museu de Londres.

efeito que causa no visitante é o complemento da exposição, evidenciando a necessidade do museu do contacto para que a transmissão dos conteúdos seja eficaz (ou seja, perceber a tragédia da doença e reter ainda alguns dados relativos à mesma).

A instalação relativa à Peste Negra consegue traduzir o conceito imaterial, ou seja, não a bactéria, não o cadáver, mas sim o “trágico” da doença, através da experiência e da sinestesia (remeto aqui para um dos conselhos de David Dean quanto a aplicações museográficas, o de tentar provocar vários sentidos, se possível simultaneamente, além da visão). Noto aqui a predominância do discurso sobre o objecto, sublinhando conceitos para fornecer uma determinada disposição de ideias ou de espírito. De certa forma, orienta valores e ideias críticas.

Esta disposição ou orientação do discurso (“Peste Negra é má”) requer, ao fim e ao cabo, uma predisposição crítica para transmitir. Se se decidir projectar uma exposição sobre a Primavera, nunca seria sobre a Primavera em si (como se detém uma estação sazonal na mão?), mas sim sobre as suas manifestações. Se no caso da Peste Negra é mais fácil tornar-se adepto do lado negativo (praticamente sem alternativa), pode não se passar o mesmo noutras situações. Nas manifestações da Primavera, múltiplas variações podem surgir: um calendário, nas variáveis línguas (*spring*, *printemps*), flores a desabrochar, as bonecas tradicionais Martenitsa para um búlgaro e a animadora proliferação de saias curtas para um jovem. Se estas manifestações não passam de índices, podem mesmo ser acrescentados juízos de apreciação: se determinado indivíduo aprecia particularmente a Primavera, seja pelas flores, pelo bom tempo, ou pelas saias, um outro pode encarar a Primavera como um presságio de desconforto, se sofrer de alergias ao pólen. Deste modo, os conceitos imateriais acabam por ser sujeitos a juízos, dado que não apresentam um invólucro físico e imparcial, prova da sua existência trancada. No máximo, são os seus vários contextos associados que são postos em questão. Mas a representação de algo que é físico já por si está assegurada.

Se uma língua, um evento trágico ou uma estação do ano são encarados como conteúdo imaterial, a iconografia situa-se num escalão diferente de imaterialidade. Distingue-se principalmente pela variedade de manifestações, visto que se expressa, de uma modo fixo, num suporte gráfico. No entanto, dado que aquilo que transmite se pode isolar da sua base material (o desenho dos rendilhados de bilros autonomizam-se do *naperon*, assim como a forma distinta de uma caldeirão de três pernas se evade deste), acaba por abrir também um campo de avaliação crítica. A iconografia (tradicional ou não) acaba por, deste modo, se estabelecer a meio caminho entre a forma inflexível e a completa sujeição a critérios críticos. Isto é devido, tal como havia afirmado Augustín Santana, a categorização ou juízo daquilo que é exposto, incluindo o património imaterial, ser grandemente determinado pelos respectivos dispositivos de exposição – abrange cenário, interacção, ou contextualização diversa.

Concluo então que:

1. A iconografia tradicional, na sua componente imaterial (ainda que se manifeste a um nível intermédio quando se observa um maior panorama de património), necessita de dispositivos museográficos concebidos com reflexão quanto às suas propriedades; apresenta vantagens para a construção de espaços convidativos e interactivos, contribuindo para o cariz lúdico do museu;
2. A mesma iconografia requer também uma reflexão quanto à componente crítica que apresenta; esta vertente pode ou não constar de um programa museológico, mas não deixa de entregar uma grande responsabilidade nas mãos do designer quando este apoia a museografia.

Apresento aqui outros dois exemplos, onde posso verificar a aplicabilidade de conteúdos imateriais e como esta propriedade participa numa construção crítica e mesmo museográfica nas exposições. Em primeiro, quero apontar o sistema “Mobium”, criado por Jin Hyun Park; foi instaurado no decorrer da reformulação do Onyang Museum of Cultural History, na Coreia, fundado em 1978. Aplicado num espaço que exhibe mais de 20.000 artefactos, colmata uma falha de reconhecimento ou contextualização dos visitantes pós-revolução económica coreana, através da componente de “story-telling” personalizada.

Mobium integrates the museum's collections with the use of media ranging from wireless tags to object-based information panels, from site-specific information kiosks to handheld devices (PDAs), from customized print-outs to websites available from both within and away from the museum. (...) The transmedia system becomes a personalized tour guide, creating a customized museum tour based on the story the museum visitor chooses (Park 2004: 285).

Consiste essencialmente num projecto centrado em interfaces; o design incide a nível estrutural, narrativo, de personalização, não incidindo sobre a disposição do próprio material (comunicando com a mesma, no entanto). Trata-se da museologia (e)levada ao imaterial através da museografia. Contemplando individualmente cada visitante, podemos sugerir que é um sistema museográfico/lógico dirigido às massas, inserindo-se no segundo paradigma de museu. Além disso, elimina a noção estática do primeiro paradigma, ainda que a componente dinâmica e interactiva se centre no visitante e não na colecção abrangente.

O Museu de Penafiel é um perfeito exemplo do desenvolvimento do conceito de museu e da optimização da atractividade através dos meios de representação museográficos. Revela um trabalho do âmbito museográfico da autoria de Francisco Providência. Posso referir, entre outros, o modo de apresentação de vestígios arqueológicos incompletos: os mesmos foram “reconstruídos” para o seu formato integral através de uma representação complementar. Partes restantes de esculturas incompletas foram “concluídas” através do delinear adicional do contorno da sua construção original, oferecendo uma noção da escultura completa através de um método de representação especialmente

ponderado e concebido para este caso. Um outro exemplo é o método de exposição de uma lamparina antiga. O artigo está encerrado dentro de uma vitrina, num estado de penumbra; foi adicionada à lamparina uma chama em suporte holográfico, que “arde” constantemente no seu bico, o que dá a ilusão da lamparina se encontrar “em uso”. Olhando para ambos os dispositivos museográficos, ambos foram complementados através de uma “narrativa” do seu “ser” original: no primeiro, a sua componente formal; no segundo, o seu contexto funcional.

4.4 Museu em Portugal

Em Portugal denotou-se no início do ano 2010 o que poderá ser interpretado como um sinal da consciência da necessidade de aplicação das linhas orientadoras do segundo paradigma aos museus portugueses. Foi apresentado em conferência de imprensa o documento “Planeamento estratégico do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC)” em Janeiro de 2010 (Duarte 2010: 12-17). No periódico português *JL* Luís Ricardo Duarte salientou os principais propósitos do documento:

A reorganização dos museus tutelados pelo Estado e a definição de novos modelos de gestão e financiamento aparecem como os dois eixos principais deste planos... [...] No reenquadramento do sistema de gestão dos museus prevê-se uma transição faseada para as tutelas municipais ou afectação a direcções regionais da cultura. (...) O objectivo geral é a harmonia e a coerência do ordenamento museológico ao longo de todo o território nacional (Duarte 2010: 13).

Nesta descrição, além de remeter para uma potencial recambiação de responsabilidade sobre o museu para a autoridade/administração local, é referida também a alteração do seu modo de gestão. Neste âmbito, Elísio Summavielle³ comenta no mesmo periódico que “Os dirigentes de museus devem ter a possibilidade de ir para o exterior e hipóteses de gestão mais abertas.” (ibid: 13), enquanto que João Brigola⁴ acrescenta que “Hoje em dia, pede-se mais a um director de museus. Antigamente o conservador cuidava apenas das colecções. Actualmente, tem de lidar com uma estrutura administrativa e coordenação de espaços mais complexa.” (ibid: 13). Retira-se destas perspectivas que existe uma noção de pertinência em contratar pessoal especializado em áreas diversas, em vez de apenas uma, dada a transição do museu de contornos estáticos para uma maior abertura de objectivos. A mesma abertura reflecte-se, por exemplo, no gradual direccionar para um público mais amplo, repercutindo-se no modo como os conteúdos são seleccionados, valorizados e apresentados. Elísio Summavielle sublinha em vários momentos traços desta atenção: “Hoje, o museu está inserido

³ Elísio Summavielle é Secretário de Estado da Cultura desde Outubro de 2009, com competências nas áreas dos museus, patrimónios, arquivos e bibliotecas; é também membro do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) de Portugal.

⁴ João Brigola foi nomeado director do IMC (Instituto dos Museus e da Conservação) em Dezembro de 2009.

numa comunidade, deve interagir com as escolas e com o público, desenvolver actividades que extravasem as suas paredes.”; “ Igualmente decisiva é a chamada educação para o Património, em ligação com as escolas e os currículos do Ensino Básico, área em que estamos a trabalhar.” (ibid: 13). Na continuidade deste âmbito, no mesmo periódico anuncia-se um especial interesse em converter o museu num espaço de lazer, distante da sua concepção de pedestal contemplativo. Elísio Summavielle afirma, neste aspecto: “Sabemos que há actividades que são mais apelativas do que outras, embora às vezes as que são menos atractivas acabam por ser mais interessantes para o público, porque apresentam novas abordagens. Temos de jogar com os factores de marketing. Na altura há muito receio e preconceito em relação a isso” (ibid:13). Com um ponto de vista semelhante, Paulo Henriques⁵ acrescenta “O Museu deve entrar na normalidade quotidiana do cidadão, nas suas práticas de lazer, criação e cultura, desejando-se que seja interiorizado como lugar estruturante da existência humana, da identidade e do desenvolvimento” (ibid: 14). Apesar dos horizontes favoráveis nesta maior abertura ao público, Joaquim Caetano⁶ responde com uma visão relativo à gestão e financiamento do museu: “Por um lado, [o museu] aproxima-se do modelo das bibliotecas e dos arquivos. Por outro, são vistos como entidades produtoras de espectáculos, que devem conseguir captar muito público. Entre os dois, sem sempre as dotações orçamentais e os instrumentos administrativos são os mais adequados.” (ibid: 14)

Concluindo, existe uma impulsão a nível administrativo no sentido de adequar o modo de gestão do museu, dotando-se de profissionais polivalentes (que compreendam simultaneamente estratégias de gestão e museológicas), assim como de abrir o museu a um público mais amplo, nomeadamente através de factores lúdicos e de atractividade. Ainda que a componente central do museu tratada nesta dissertação não esteja compreendida nas entrevistas – o conteúdo e respectiva amplitude e suporte, podemos talvez interpretar algo implícito que para lá conduz. É compreensível que não seja enaltecido, principalmente até porque os museus abrangidos pelo documento apresentado em Janeiro de 2010 encontram o género de conteúdo limitado a uma área fixa – Museu da Arte Popular, Museu Grão Vasco. Juntamente com a referência da possibilidade de recorrer ao marketing, Elísio Summavielle usa a expressão “novas abordagens” para descrever as actividades que são recebidas com interesse pelo público, mas que são pouco atractivos. As mesmas abordagens transferem já o âmbito de discussão para os meios de apresentação – ou seja, para a museografia. Se as “novas abordagens” consistem num factor de magnetização do público, então o seu desenvolvimento parece ser um passo coerente com uma ligação mais profunda com os visitantes através do lazer e do inédito. Novos modos de representação dos conteúdos e de actividades afins, distantes dos métodos de exposição estáticos do primeiro paradigma, podem estar já eventualmente entrelaçados com estratégias de marketing e com a reformulação do próprio conceito de “museu” em Portugal.

⁵ Paulo Henriques foi director do Museu Nacional de Arte Antiga entre Setembro de 2007 e Janeiro de 2010.

⁶ Joaquim Caetano é director do Museu de Évora.

PARTE IV

5. Design e Projecto

5.1 Design e o tradicional

A cultura tradicional sofre uma quebra semiótica num cenário contemporâneo, por outrora se inserir num quotidiano agora obsoleto. É o caso das práticas artesanais, que não obstante podem encontrar uma via de resgate através das capacidades de transposição cultural do design.

A cultura, reconhecida pelas suas expressões, pela forma dos seus objectos, não é estática. Uma cultura tradicional, não evolutiva, está condenada à morte. A cultura é tão dinâmica quanto o processo de sobrevivência humana, em permanente mutação. O artesanato que não percebe isto já morreu; morreu sobre a forma de bordados arcaizados com um desenho do século XVIII que já não é capaz de colher qualquer projecção de identidade em ninguém. Redesenhar o bordado dotando-o do espírito deste tempo, ou transformando-o em suporte de evocações actuais, é dotá-lo de sentido e oportunidade comercial (Providência 2003: 20).

O resgate dos modos de produção e o apelo à conservação do que seja tradicional tem originado múltiplas reflexões. Primeiro, porque apresenta potencial comercial, que se manifesta na exclusividade do *know-how* artesanal e como contra-tendência dentro da generalizada cultura de consumo massificado; segundo, porque todo um imaginário saudosista é desencadeado, reforçado ou reanimado, guiado por um desejo de estabelecimento identitário particular e único num mundo globalizado, globalizante e crescentemente homogeneizado.

A produção tradicional, pela primeira razão, é frequentemente amparada em colaboração com o design. Além do dito *know-how*, esta mesma prática alberga também aspectos simbólicos que a remetem para a experiência quotidiana onde outrora se inseriu. Convém no entanto ter a prudência de notar a diferença entre “artesanato tradicional” e “artesanato contemporâneo” ou “urbano”. O artesanato contemporâneo trata de temas universais, completamente independentes dos materiais e tecnologias tradicionais de que faz uso (Correia 2003: 10). As noções abstractas que transmite não dependem geográfica ou empiricamente. Deste modo, “vem retirar ao «Artesanato» (...) o seu aspecto folclórico, aquilo que é característico de uma determinada região ou país, e que está normalmente associado a estilos de vida tradicionais e/ou rurais...” (ibid: 10). O “artesanato contemporâneo” não só provoca uma quebra espacio-temporal, como acarreta com essa quebra um conjunto de pressupostos simbólicos intrínsecos ao “artesanato tradicional”.

João Branco salienta a importância das referências sociológicas, históricas e culturais transportadas pelo *know-how*:

O nosso passado, a consistência e a variedade de influências que compôs a nossa identidade com reflexos naturais nas artes e ofícios e no artesanato poderão constituir a base para a abertura de cenários de produtos próprios para parte das nossas empresas, pautados pela inteligência interpretativa das mais valias de um património único e consequentemente potenciador de diferenciação assinalável (Branco 2003: 13).

João Branco deixa também a hipótese da aliança entre o artesanato e o design resolver a afirmação da indústria nacional: a compreensão específica e bem determinada do saber fazer e da nossa cultura iria contagiar a distinção dos produtos finais (concebidos pela via do design industrial ou pequenas séries). Nesta procura de soluções autênticas, o design adquire o papel de “integrador de todas as qualidades” e de “instrumento multiplicador de vantagens específicas e de ligação entre estas actividades” (ibid: 15).

Aliada à exclusividade do *know-how* tradicional, referi o encarar dos conteúdos tradicionais como um escape à homogeneização cultural devido ao consumo massificado e à veloz circulação de informação a nível global, que causa uma disfunção nas noções espaciais e temporais. Em concordância, os objectos de concepção modernista podem ser considerados funcional e culturalmente “generalizantes”, por pretenderem abraçar um maior número de consumidores e poder consequentemente despi-los de sentido ou de uma leitura do mesmo (Filipe 2006: 33). O design adquire, deste modo, o papel de responsabilidade e epicentro da formatação da cultura visual e material. O designer apresenta uma apurada sensibilidade à mesma, apreendendo o poder de transmissão de uma determinada realidade nos produtos que concebe. Dito de outro modo, os mesmos são artefactos que oferecem o sentido de volta ao contexto da realidade humana de onde o colheram.

Estou completamente convencida de que são hoje os designers os melhores auscultadores das sensibilidades contemporâneas no que se refere à cultura material e os reais proponentes de objectos capazes de materializar a realidade (objectiva e subjectiva) por eles observada. (ibid : 29)

(...) deparamo-nos agora, afinal, com uma produção industrial que tende a “seguir” o mercado, ou os elementos da mudança social, em vez de o “ditar” (ibid: 47).

Encarando a produção industrial como observadora em vez de impositora, pode significar que os objectos de concepção modernista se abram para uma maior disponibilidade de sentido, isto é, permitirem de modo mais flexível, contínuo e consequentemente duradouro que o consumidor construa o sentido do objecto. Simultaneamente, ao fazê-lo, contribui para um sentido de si-próprio:

Consumir a cultura material e visual concebida por designers (...) tornou-se um dos principais veículos através dos quais os habitantes do mundo industrializado são levados a construir as suas identidades e a posicionarem-se na sociedade (ibid: 22).

Resumindo, a actividade do designer permite-lhe reintegrar dimensões da cultura tradicional à luz de uma perspectiva contemporânea. Simultaneamente, o design possui também a capacidade de manter uma distinção no panorama consideravelmente homogeneizado da cultura material, nomeadamente na formação de representações identitárias. Esta capacidade acarreta a responsabilidade do acompanhamento da mesma cultura material, contribuindo para a formulação de enunciações de invocações de identidade.

5.2 Design e multidisciplinaridade

Em “Interdisciplinary design research”, Patrik Svensson adverte para a dificuldade de um comportamento indisciplinar, por se ficar situado em fronteiras pouco definidas e se encontrar num limbo de disciplinas já definidas (Svensson 2004: 193-200). Svensson nota como, afastando da noção de “tecno-centrismo” na actividade industrial, se verifica gradualmente a necessidade de equipas de várias disciplinas, conhecimentos e competências. Esboça ainda algumas orientações para uma prática interdisciplinar: estender para além do âmbito de estruturas disciplinares específicas; manter uma mente aberta para ideias e linguagens de quem possui concepções que diferem das nossas, oferecendo flexibilidade à ideia do que nos rodeia e da respectiva disciplina; acompanhar temas actuais e pessoas ou campos externos que nos possam ser relevantes; manter o sentido de quem se é, de modo a não ceder à desorientação no processo interdisciplinar.

Concluo das indicações de Svensson que as capacidades e competências do design têm de estar sempre presentes, de modo a que o designer não ande à deriva além do domínio da sua responsabilidade. No entanto, o mesmo não deve excluir hipóteses de colaboração com outros campos e deve possuir uma desenvolvida capacidade de observação e análise de estudos e de temáticas adjacentes. A proposta de Svensson aponta para a pertinência da colaboração entre o design e os campos das ciências sociais/humanas, como é o caso da antropologia ou etnografia. A propósito do design se dirigir a vários campos de investigação, Bürdek afirma:

La interdisciplinariedad real implica la existencia de varias especialidades autónomas. Sería inconcebible una disciplina que se defina como tal asumiendo conocimientos, métodos, etc., de otras ramas de la ciencia. El diseño, sin duda, há tenido desde un principio grandes dificultades para crearse una identidad específica en cuya base pudieran tener lugar interacciones con otras disciplinas (Bürdek 2005:173).

Bürdek prossegue, localizando-se na década de 1970, e no contexto da teoria do design, que o conhecimento técnico de cada disciplina deveria ser aperfeiçoado, dado que as “temáticas gerais” (em que insere nomeadamente as ciências sociais) têm irremediavelmente de ser investigadas de forma multidisciplinar. Remete de seguida para a apresentação de dois conceitos da autoria de Siegfried Maser: o de “conhecedor” (*conocedor*) e “especialista” (*experto*). Enquanto que o “conhecedor” compila o saber de várias áreas distintas para alcançar uma solução, o “especialista” domina a totalidade da extensão da respectiva disciplina (ibid: 173-174). Embora pareçam classificações que não suportem uma co-existência, o designer reúne ambas. O design é de facto uma disciplina própria, mas que investiga e se apoia em muitas outras. Deste modo, manifesta-se como “especialista” no campo do design e “conhecedor” de um extenso número de outras disciplinas, mais ou menos restritas pela “intra-especialização” no design. As propostas de design, além de construírem interfaces entre os artefactos e as pessoas, também as edificam entre campos de estudo. Sugiro uma analogia: o designer é um construtor de pontes. Estabelece ligações entre terrenos científicos separados pelas amplitudes exclusivas do seu domínio. Requer-se que o designer conheça ambas as disciplinas, de modo a construir a ponte adequada (entenda-se, comum e compreensível aos dois campos). Este conhecimento determina algumas condições da edificação; no entanto, partindo dos conhecimentos das margens, o designer aplica o seu *know-how* especializado para “construir-em-si” a ponte, isto é, o conhecimento exclusivo do domínio do designer, mas que pouco pode existir ou manifestar-se sem as outras disciplinas. Se não existirem margens, porquê ter pontes?

Em concordância com a multidisciplinaridade no design, assim como o respectivo foco humano, Daniel Rhea indica como a pesquisa em design (*design research*), por se centrar na componente humana (ou seja, do utilizador), pode resultar eficazmente nas primeiras fases de desenvolvimento do produto, que denomina de “fuzzy front end” (Rhea 2004: 145) – definição do que se vai fazer, para quem e porquê. Na procura da inovação, defende que se a mesma for focada no cliente, a concepção do inédito pode ser favorecida. Enumera duas abordagens: a do “design de dentro para fora”, que se apoia na inspiração tecnológica para a inovação e na operacionalidade otimizada como factor de competição, e a do “design de fora para dentro”, associada à pesquisa em design. Esta encara o utilizador como ponto de partida, contemplando a satisfação das necessidades do mesmo e fomentando um processo mais eficiente e previsível. Acrescenta, tal como refere Svensson, que os investigadores em design (“design researchers”) devem valorizar o contributo de outras disciplinas, em vez de estancar no desejo de triunfar no melhor método. Com a pesquisa em design, a inovação e distinção de um produto parte do conhecimento do “cliente”, dos seus desejos e quais as questões fundamentais a propor no mesmo estudo, nomeadamente pela “pesquisa de contexto” (*contextual research*). Claramente esta perspectiva requer métodos importados da antropologia, indiciado pela necessidade de conhecer o utilizador e os seus contextos de uso e experiência. Bonnie McDaniel Johnson sugere mesmo métodos para estabelecer ligações com o domínio das disciplinas sociais e humanas através do “fingimento” ou simulação:

As people can change their negative moods by pretending that they are happy, researchers can change their attitudes and see values where they would not have otherwise imagined them (Johnson, 2004: 39).

Num semelhante apontamento ao foco no contexto do utilizador e na necessidade da inserção do designer naquele, Tim Plowman introduz em “Ethnography and critical design practice” o conceito de “situatedness”:

The products of design, whether material like a bicycle or immaterial like a networked computing environment, engage humans through their utility as well as their cultural location – the “situatedness” through which designer artifacts recursively derive their meaning and are simultaneously the object of interpretation (Plowman 2004: 30-31).

Plowman caracteriza a etnografia tanto descritiva, por necessitar da observação ao pormenor para desenvolvimento da teoria, como interpretativa, por determinar o significado nos detalhes sem ter de recorrer a informação de teor estatístico. Remete para o contexto ou “situatedness” pela exploração da fisicalidade da experiência e entendimento do comportamento (correspondente, em design, aos constrangimentos de cariz humano). No entanto, refere que o design não pode ficar totalmente imerso nos métodos da etnografia. Alega que a etnografia académica e de negócio emprega profundos estudos que requerem anos de complexa pesquisa e teste, tarefa que os designers não podem cumprir na própria disciplina por restrição de tempo. Não obstante, acrescenta que se pode recorrer a “métodos etnográficos abreviados” (“abbreviated ethnographic methods”), domínio que abrange a proposta de Bonnie McDaniel Johnson. Plowman sugere que a injeção de conhecimento proveniente das ciências sociais oferece ao designer oportunidades de construir uma perspectiva crítica sobre o design. Remetendo para a óptica inversa, afirma que os antropólogos e sociólogos se apercebem que uma colaboração com designers pode reformular a própria cultura de consumo de modo inédito e positivo.

Num outro ponto de vista, Bruce Hanington confirma que o reconhecimento da centralização do humano em design é cada vez mais importante, o que torna relevante a contribuição dos modelos de pesquisa retirados dos campos de estudo centrados no humano para uma resposta mais adequada aos constrangimentos do design (seja no processo criativo ou num conteúdo holístico que inclui valores emocionais) (Hanington 2003: 9-18). Distingue três métodos de pesquisa (“research methods”) para o “human-centered-design”: “traditional methods”, “adapted methods” e “innovative methods” (ibid: 13-16). Toma os “adapted methods”, advertindo para a necessidade de alteração do método das ciências centradas na “human research” para adequar ao design, dado que apresentam objectivos diferentes. Segundo Hanington, os “adapted methods” incluem os chamados “beeper studies” ou “ESM” (“Experiential Sampling Methods”), que consistem no registo contínuo de comportamento e da experiência, assim como o “vídeo ethnography” (edição de flmagem contínua) (ibid: 14). Estes

métodos compactam o trabalho do etnógrafo numa versão mais leve dos métodos para uma secção de particular relevância para o investigador em design. Hanington acrescenta que ainda que, apesar de se poderem formar barreiras semânticas entre as várias disciplinas (a interpretação de uma disciplina não implica um entendimento comum noutra), se pode estabelecer dois objectivos principais nestas circunstâncias. Em primeiro lugar, o conhecimento em design deve permitir uma interpretação da informação à luz do seu contexto e das limitações do design (os valores quantitativos podem ter uma avaliação qualitativa divergente); segundo, deve formar-se uma empatia entre o utilizador (*user*) e o designer baseada no contacto directo e na imersão no processo de pesquisa.

Tomando esta proposta pelo papel que desempenha no enquadramento da dissertação, assinalo a articulação entre os métodos do design e os da antropologia/etnografia. Considerando os indispensáveis constrangimentos de cariz humanos nos problemas de design, posso identificar esta disciplina como um interface comunicacional: aplicando à componente mais prática desta proposta, o design opera como um intermediário entre os valores da comunidade, os da iconografia e os do mercado, sendo os produtos os pontos de charneira do processo de interface. Se se pode aceitar a antropologia como um contribuinte crítico para o design, estabelece-se também um universo-base para as soluções criadas pelo mesmo. Os processos do design implicam um constante equilíbrio e negociação interdisciplinar, que se manifesta no desenho: a sensibilidade do designer gera uma abertura a soluções construídas a partir daquele, delineando a crítica criativa. A materialização (tangível ou não) na qual a crítica se transforma é o formatar da mesma conclusão crítica. Os constrangimentos humanos no design constituem a articulação entre os dois vértices da iconografia e da antropologia, sendo este equilíbrio o centro gravitacional da presente dissertação e um dos dois principais eixos da intervenção do design no contexto da dissertação.

Dados os contornos desta dissertação, apercebo-me de que modo se integra na teoria do design e nos parâmetros referidos. A presente dissertação demonstra claramente a caracterização do design como multidisciplinar, e neste caso particular, de como os seus conhecimentos necessitam de um apoio das ciências sociais e humanas. Como apontado por Plowman, a pesquisa e métodos a que recorro derivam da antropologia e da etnografia, mas de forma abreviada ou resumida, visto que não constituem as disciplinas principais da proposta, mas antes participam de todo um sistema cimentado pelo design. O foco humano torna-se notavelmente relevante: é realizada uma imersão na cultura actual e passada (à semelhança do método do “fingimento” de Bonnie McDaniel Johnson).

5.3 Design e método antropológico

Se no design se permite ou mesmo implica que se recorra a métodos “emprestados” e “abreviados” de outros campos de estudo, então convém ter presente a noção do modo de operação das

metodologias. Além de atravessarem um processo de síntese para responder aos objectivos do design, sofrem também restrições conforme o problema encarado pelo design. Verifica-se esta triagem, por exemplo, em disciplinas com objectos de estudo diferentes.

Esta situação verifica-se quando aplicada à pesquisa dos parâmetros sociais e humanos associados à iconografia tradicional. Ao recorrer a metodologias da antropologia e da etnografia, ergue-se o impasse inerente ao olhar para a História e que impossibilita, além da imersão numa investigação, uma semelhante imersão na sociedade focada. Lembro que a acentuada alteração ou extinção do quotidiano que contextualiza a iconografia é um dos principais impulsionadores desta dissertação: os testemunhos orais não são abundantes, além de estarem sujeitos a alterações pessoais.

Conforme esta circunstância, tomo aqui como ponto de partida os métodos de antropologia e etnologia, para proceder a uma observação dos mesmos sob a perspectiva dos parâmetros do design e desta dissertação. Claude Rivière apresenta uma síntese dos métodos e respectivas fases tomados pela etnografia/antropologia, descrevendo brevemente algumas prudências a ter em mente e que tipo de atitude manter. Enumero aqui cada um dos métodos apontados, seguidos de uma reflexão acerca da sua hipotética migração para os limites e necessidades da presente dissertação.

No que denomina de “A aventura etnológica no terreno”, Rivière recomenda um afastamento dos preconceitos adquiridos na sociedade a que o investigador pertence, de modo a manter uma atitude crítica mais aberta em relação às culturas alvo (Rivière 2004: 24). Adverte para a importância do mimetismo na “aventura”: ao imitar, seja a língua ou os hábitos, constrói-se um processo de integração do investigador, com o intuito de atenuar a diferenciação entre o investigador e o investigado.

Remetendo para o âmbito desta dissertação, o mimetismo é claramente posto fora de alcance na elaboração de métodos “emprestados”. Já não existe uma sociedade viva para o acolhimento e observação de um investigador. Por outro lado, o afastamento crítico enunciado por Rivière já se integra nos métodos recentes do design, seja em estudos de mercado, na observação do quotidiano ou na formulação de hipóteses para resolver um problema alheio à experiência do designer. Está ultrapassado o tipo de pensamento de há algumas décadas atrás, em que o designer apenas se baseia na sua própria experiência empírica. Actualmente, o design pressupõe a colocação do humano (mais ou menos exterior ao designer) em primeiro lugar, percebendo a experiência através dos seus olhos e tentando atingir um sentimento em comum (Press & Cooper 2009: 16). Reflecte, deste modo, uma alienação em relação ao “como-penso-por-ser-quem-sou” para se dirigir ao “como-pensaria-se-fosse-o-outro”. Neste sentido, questiono se o designer se dirige para o mimetismo, sem nunca o atingir: ele rodeia-se de toda a informação referente ao humano de modo a perceber o mais possível as suas aspirações e necessidades, numa espécie de imersão indirecta – ou seja, a potencial dissolução de distância entre o investigador e o investigado.

Tomando estas considerações sobre o método do design como disciplina, particularizo para os limites desta dissertação: para uma aproximação e estudo rigorosos e especialmente empáticos, sugiro um desligar da visão contemporânea do quotidiano e mitologias da iconografia tradicional, para só depois dessa análise se submeter a informação aos parâmetros do design. Actualmente, um transmissor de rádio tem a mesma função que tinha há 50 anos atrás. No entanto, contém uma carga simbólica de uso e contexto completamente diferente: se há décadas atrás o transmissor de rádio tomava o lugar agora conquistado pela televisão e era o meio mais simples de transmissão de informação à distância, agora pode ser encarado como um anexo aos múltiplos meios de informação áudio e/ou visuais; no século XXI, é difícil conceber como pode um transmissor de rádio ter constituído o centro de um convívio. Este desafio de aproximação é precisamente o que se requer no design em geral e nesta dissertação em particular.

Rivière refere-se à “observação participante” distinguindo alguns métodos de observação e enumerando regras para a eficácia da mesma. Diferencia “observação interna/externa” (no caso de se investigar, respectivamente, o próprio grupo ou outro), “observação simples” (apontamento sensorial e registo físico), “observação contínua” (aquando de uma presença/estadia longa no campo), opõe uma “observação descritiva” a uma observação com o fim de um diagnóstico para guiar a acção; confronta ainda uma observação descomprometida com uma participativa e uma declarada com uma clandestina (ibid: 26). Nas regras gerais a ter na observação, Rivière salienta a “personalidade e competência do observador” (rigor, precisão, intuição, imaginação, empatia), a “necessidade de aprendizagem” (conhecimentos, métodos, capacidade de desvendar problemas e comportamentos significativos), “procedimento” (ou eficácia), “conteúdo” (registo e observação de tudo, do ambiente ao comportamento) e “elaboração do relatório” (ibid: 27-28).

O título que Rivière atribui a esta secção, “A observação participante”, poderia inicialmente desprever-se de pertinência para esta dissertação, dada a impossibilidade da imersão participativa dentro da sociedade apontada. Tal investigação será feita de um modo aspirante ao arqueológico, por deduzir uma cultura através dos registos da mesma, do seu legado. Provavelmente posso excluir da possibilidade de migração para a proposta a “observação contínua” e as caracterizações de “descomprometida”, “participativa”, “declarada” ou “clandestina”: todas estas descrições implicam uma interacção pessoal. A “observação simples”, talvez mais objectiva e menos pessoal, refere-se à atenção puramente não-dedutiva, num método de registo estático, relativo à recolha do vestígio físico ou oral, que especificamente neste caso implique posteriormente um traço de valor ou simbólico. Certo utensílio é encarado como não mais do que um utensílio se se partir de um simples registo gráfico (fotografia, desenho); no entanto, para desvendar o seu contexto de uso poderá ser necessário um outro conjunto de referências. Vários grupos de ramos de árvore atados não passam de apenas isso enquanto não são inseridos na narrativa do “Domingo de Ramos”. Concluindo, a “observação simples” prepara o terreno para uma descodificação simbólica mais ampla, oferecida pelo contexto de uso e narrativas e/ou mitologias implicadas. Na última distinção de observação enunciada por Rivière,

estabelece a oposição entre “observação descritiva” e uma observação com um diagnóstico para guiar a acção; a última noção é clarificada com o exemplo de um “agente de desenvolvimento local”. Aplicados a esta dissertação, ambos os conceitos parecem poder coexistir, pois os planos de acção e de descrição situam-se em plataformas temporais distantes. A “observação descritiva” é feita em relação ao passado, pelo estudo dos seus registos e vestígios; esta investigação poderá até dar origem a conclusões, mas nunca abre caminho para alterações, visto que o terreno social já não existe. No entanto, é pertinente referir que as potenciais conclusões (ou “diagnóstico”) transformam-se em critérios de intervenção para o presente, dado que é necessário cruzar duas sociedades diferentes. Sendo uma narrativa simbólica do passado encarada pelo presente, há que construir estruturas de coerência e compreensão entre ambos, intervindo na perspectiva que o presente tem do passado e afectando consequentemente a orientação da própria noção do presente através da sua história e fundo simbólicos (construção, cimentação ou adição à identidade).

Afloro aqui as regras com que Rivière complementa a caracterização das observações. Transportando directamente para o âmbito da presente dissertação, e tomando o modo como Rivière idealiza a personalidade do investigador, podem despertar particular interesse os termos “intuição”, “imaginação” e “empatia” (não querendo descuidar as descrições de “rigor” e “precisão”, que julgo transversais a qualquer campo de investigação). São virtudes frequentemente valorizadas num domínio profissional criativo, dada a necessidade de “formulação de hipóteses” inéditas (uma ilustração, um modo de interacção). No design, esta formulação estabelece-se sobre um conjunto de condicionantes humanas prévias, que requerem uma determinada sensibilidade. A actuação de uma “empatia” torna-se especialmente importante no domínio da presente dissertação, pois fundamenta-se em conseguir articular duas concepções sensíveis. Isto significa que a empatia terá de ser distribuída entre ambas para um posterior e eficaz cruzamento de reconhecimento. Numa outra regra, a “necessidade de aprendizagem”, posso deduzir novamente um sublinhar da multidisciplinaridade do design e da presente dissertação (ou seja, um “meta-método”), de modo a conseguir adquirir capacidades de um intérprete fluente entre disciplinas e culturas, para a formulação de um enunciado (gráfico, escrito, cultural, artefacto) que seja imediatamente lido pelos campos teóricos e extractos humanos abrangidos. Quanto ao “procedimento” e ao “conteúdo”, encarando-se pelas suas linhas gerais, aparentam encontrar facilmente um lugar na prática ou método de qualquer campo de investigação: é implicada uma eficácia que justifique a pertinência e existência de uma disciplina, suportada pela valorização da informação tomada. Convém sublinhar, no entanto, um aspecto estritamente relacionado com a presente dissertação no “conteúdo” (relembro: o registo e observação do “tudo”): o “tudo” ou a abrangência do “tudo” merece uma considerável atenção, dado que irá ser de caracterização indirecta. A falta de convivência directa com determinada sociedade apenas poderá ser compensada com, não só um estudo e análises intensivas e sensíveis, mas também por tomar o máximo de informação possível. A aproximação ao quotidiano deverá ser a mais avançada que um

registo fixo permita, ainda que a percepção do meio nunca seja a mesma que a que resulta da convivência e imersão directas.

Antes de prosseguir para os restantes modelos enunciados por Rivière, convém clarificar a área de intervenção dos métodos etnológicos e antropológicos (na sua forma “condensada” ou “abreviada”). Referi que as metodologias se iriam aplicar a duas realidades sociais/culturais, a realidade que produziu e viveu os conteúdos, que carregavam de valor simbólico, e a realidade actual, que contém a realidade do passado no respectivo fundo cultural, de modo mais ou menos remoto. O extracto presente, ao contrário do passado, poderá desfrutar de metodologias apoiadas no contacto próximo com a cultura a investigar. Julgo que nesta secção de estudo, a relação do design com a respectiva investigação articula-se através de um uso pleno dos métodos antropológicos e etnológicos, mas com uma intensidade ou profundidade moderadas – o “fingimento”, o “emprestado”. Por outro lado, numa investigação sobre a sociedade passada verifica-se o oposto: apenas alguns métodos se podem aplicar (pela definição), mas de uma forma o mais intensiva possível. Ainda que processos diferentes, ambos submetem posteriormente os seus resultados à leitura criativa do design, tendo em consideração as condicionantes típicas de um processo dessa disciplina: o encarar do conteúdo como material gráfico/matéria-prima (iconografia), os valores e a importância humana intrínsecos (quotidiano, contexto, mitologia), as questões de suporte (museografia/museologia).

Os métodos referidos de seguida por Rivière seguem-se a esta breve conclusão por uma razão lógica. Relacionam-se plenamente com a componente de investigação do presente e menos da iconografia (passado), demonstrando os modos operacionais diferentes que o método poderá ter conforme o sujeito; é a partir daqui que essas distinções se tornam mais notórias (ibid: 28). Rivière enumera o recurso a disciplinas diferentes de modo a estender o âmbito de compreensão), assim como a “informadores” (seleccionados pelas circunstâncias, saber ou competências), e a pertinência de captar de todas as informações, sugerindo vários meios de gravação para o efeito. A última será, dentro deste conjunto, a de maior pertinência para a leitura da iconografia, por tirar partido de todos os registos e suportes que contribuam para a sua caracterização. Ainda que os “investigadores” possam remeter novamente para a preciosa contribuição de disciplinas convencionalmente externas ao design, o conjunto de métodos dirige-se no geral para um inquirir frontal e pessoal, dado que se apoia no apontamento de testemunho e das suas características de transmissão (se excluirmos os poucos inquiridos que de facto viveram o quotidiano da iconografia).

Esta comparação entre os métodos da antropologia e os do design (assim como a sua aplicabilidade na presente dissertação) leva-me a crer que, à falta de um contacto com a cultura em estudo e com a impossibilidade de uma investigação profunda, verificada nas ciências sociais e humanas, o designer necessita de uma atenta e apurada sensibilidade para conseguir estabelecer uma ligação que compense a quebra semiótica entre o investigado e a percepção actual. Ao tomar métodos condensados ou abreviados, tem de atenuar os efeitos desta síntese numa compreensão concisa, ou

seja, pôr-se no lugar dos intervenientes, quer os passados, quer os presentes. Este entendimento tem como consequência uma capacidade adquirida pela investigação, destinada a alcançar um entendimento cultural pertinente.

PARTE V

6. Estudos de caso

6.1 Estudos de caso

Os estudos de caso que acolhi para fundamentar a minha proposta teórica resultam de um trabalho apoiado no design, suportado pela base teórica apresentada. A investigação desempenha aqui um papel orientador do processo de trabalho, interferindo nos estudos de caso como uma base de pesquisa inerente e necessária à disciplina do design. Ao recorrer a uma pesquisa de temáticas consideravelmente abrangentes, tomam métodos originários de outras disciplinas (como a etnografia) de modo a conciliar vertentes predominantemente simbólicas, estratégicas e tecnológicas. Irei proceder a uma análise sintética do modo como a pesquisa teórica participa dos estudos de caso.

- Tratada e definida pelo seu cariz tradicional e suporte imaterial, a iconografia estabelece uma diferença em relação aos materiais e tecnologias tradicionais, dada a autonomia e flexibilidade de trabalho que fornece. Além do seu formato, é encarada nos estudos de caso como potencial contentora de um universo simbólico, quotidiano, histórico, de memória. Como tal, sujeita-se a ser um alvo de alterações (dadas as múltiplas interpretações que abre) e reinvenções com meta política, encontrando algum apoio em registos etnográficos.

- O estudo da pós-modernidade quanto aos seus cenários sociais e culturais encontra a sua pertinência justificada no contexto da compressão espaço-temporal e outros efeitos e pressões associados aos fenómenos da globalização. Simultaneamente, auxilia a analisar o campo de uma potencial resolução, definição ou esclarecimento de uma identidade, um conceito frequentemente relacionado com os ditos fenómenos.

- O museu é, antes de mais, considerado um potencial receptáculo de conteúdos, entre os quais os que abrangem esta dissertação; além disso, também se ergue como uma potência a nível local, favorável a manifestações social e geograficamente próximas, associadas a uma edificação identitária. Presto uma particular atenção ao paradigma emergente de museu, cada vez mais aberto a propostas que assentem na interacção e proximidade com o público, em detrimento de uma sobriedade asséptica. Consequentemente, demonstra-se como um palco disponível para soluções inovadoras.

- Do ponto de vista da disciplina do design, tenho em consideração métodos abreviados derivados das ciências sociais e humanas em ambos os nichos temporais da iconografia, ou seja, a caracterização no seu contexto original contraposta com o seu significado actual. Os estudos de caso consideram a solução não apenas partindo da iconografia, mas também do museu: abrangem o seu espaço físico, o respectivo público e a organização lógica e

legibilidade/entendimento dos seus conteúdos de exposição. Finalmente, tomo o design como uma área científica centrada na solução apoiada no desenho, estudando a iconografia e potencial realocação e/ou reinterpretação através da análise e resolução por meios gráficos.

A materialização da dissertação nos estudos de caso divide-se em duas fases: primeiro, a interpretação da iconografia através do design, tendo em conta um estudo etnográfico, histórico e simbólico daquela, resultando em soluções gráficas inovadores que reflectam este fundo; segundo, a aplicação destas soluções reinterpretadas num contexto museográfico. A calendarização dos estudos de caso, no entanto, estende-se no sentido inverso. O estudo de caso “Camisola Poveira”, que toma a iconografia patente nas camisolas poveiras e se centra na reinterpretação baseada num estudo quanto ao seu desenho, história, quotidiano e percurso, foi realizada por último (1º semestre do 2º ano do Mestrado em Design); por outro lado, o estudo de caso “Espreita Aqui”, que incide sobre as pinturas de carácter brejeiro dos moliceiros da “ria” de Aveiro e resultou na concepção de uma exposição no Museu da Cidade de Aveiro, foi produzida em primeiro lugar (2º semestre do 1º ano do Mestrado em Design). Se “Espreita Aqui” serviu de experiência para a migração da iconografia para um plano museográfico, “Camisola Poveira” compensou uma carência de um estudo mais substancial do fundo da iconografia do anterior estudo de caso. Nesta dissertação são dispostos pela ordem da direcção da iconografia para o museu, contrariando a sua ordem cronológica de desenvolvimento. No entanto, conjuntamente concretizam uma visão de um esboço da proposta delineada nesta dissertação: a iconografia tradicional abre possibilidades de reinterpretação através do design de um ponto de vista crítico actual, tendo em consideração o seu cenário original, tendo como um receptor favorável o espaço do museu.

6.2 “Camisola Poveira”⁷

O tema deste estudo de caso centra-se na iconografia das camisolas poveiras, associadas à Póvoa de Varzim, uma cidade portuguesa no litoral Norte e outrora predominantemente piscatória. A vestimenta conta com mais de um século de existência, apesar de uma amargurada interrupção de ordem popular, de cerca de 40 anos. À semelhança de muitas outras produções tradicionais em Portugal, encontra-se reduzida a fins turísticos, deslocada da sua função original – identificação e protecção térmica dos pescadores. A iconografia da camisola, no formato de bordados em cruz, mostra uma linguagem gráfica muito particular, não só pelas cores mas também pela sintetização icónica que aplica, entre outras características. Esta proposta compreende uma caracterização da camisola poveira, da comunidade da Póvoa de Varzim e de uma proposta de abertura a soluções de reinterpretação.

⁷ O termo “poveira”, não sendo a ortografia correcta (“poveira”) pretende aludir a um traço linguístico peculiar associado à Póvoa de Varzim.

Objectivo

Com os motivos da camisola poveira como material, investigo os contextos histórico, humano e simbólico da comunidade na qual a camisola era quotidianamente pertinente (e não como propósito turístico). Pretendo relacionar também os valores da mesma comunidade actualmente e como esta encara a camisola poveira, de forma a estabelecer uma base de projecto para a recontextualização da iconografia. Esta base teve em conta as capacidades da iconografia, os valores embebidos na mesma e o modo como é confrontada com a sociedade poveira actual.

Metodologia

Neste estudo de caso são usados os métodos de pesquisa bibliográfica (relacionada não só com a camisola poveira, mas também com a respectiva comunidade) e a entrevista. Nesta mesma pesquisa posso inserir também uma componente mais gráfica, na compilação e análise de vários motivos da camisola poveira. Lembro ainda que foi necessário um estudo através do desenho, partindo desta mesma análise e da investigação de teor mais teórico.

6.2.1 Caracterização da camisola poveira⁸

a) Caracterização formal

Regra geral, a camisola cobre todo o tronco; as mangas estendem-se para pouco além do cotovelo. É uma vestimenta que, dada a sua forma direita, assenta de forma larga no tronco, não ajustando ao corpo. Contém uma pequena abertura ou decote próximo do pescoço.

Branca e tricotada em lã, é decorada com bordados a vermelho e preto com um resultado semelhante ao do ponto de cruz. Apresentam uma grande variedade nos pontos das malhas. Os bordados decorativos costumam dispor um motivo central, em redor do qual são colocados bordados simétricos ao longo da zona do tronco e mangas. Os motivos mais frequentes são de temática marítima (fauna do mar, barcos, instrumentos de pesca), siglas poveiras (às quais me vou referir posteriormente), representações simbólicas portuguesas (quinas,



Figura 3: Camisolas poveiras.

⁸ Encontra-se no Anexo 1 uma descrição mais extensa e pormenorizada da camisola poveira.

figuras características da implantação da República) e mesmo o registo do nome ou alcunha do portador.

b) História

A manufactura da camisola poveira terá começado na primeira metade do século XIX, altura para a qual remontam os seus primeiros registo. Inicialmente, era tricotada em Azurara e Vila do

Conde e apenas bordada na Póvoa de Varzim pelos pescadores mais velhos. Gradualmente, passou a ser bordada pelas mulheres das famílias dos pescadores da Póvoa de Varzim, e finalmente completamente concebida por elas na mesma cidade.

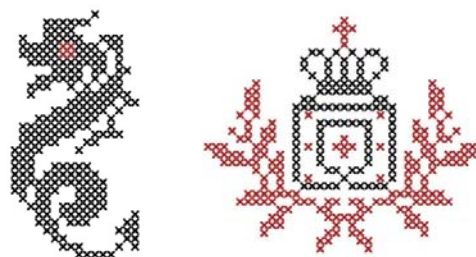
Hipoteticamente, as esposas dos pescadores tricotavam e decoravam com bordados as camisolas destinadas ao respectivo marido, que serviam posteriormente de elemento de distinção dos outros pescadores aquando da saída do mar. Além disso, sugere-se que os pontos das malhas seriam únicos, cada um correspondendo a uma família. O uso da vestimenta era reservado aos homens.

A 27 de Fevereiro de 1892 ocorre um trágico naufrágio, no qual falecem cerca de 120 pescadores (não só oriundos da Póvoa de Varzim, mas também de Caxinas e Vila do Conde), devido a um temporal inesperado. Consequentemente, foi instaurado um luto popular, que decretava a abolição de qualquer vestuário garrido, tal como o traje festivo branco da Póvoa de Varzim, no qual se inseria a camisola poveira. Esta foi então dada como extinta até 1936, ano em que o etnógrafo Santos Graça provou o seu remoto uso e promoveu o seu regresso, criando um estatuto de protagonismo para a camisola com a criação do Grupo Folclórico Poveiro.

Seguiu-se nas décadas de meados de século XX uma grande procura e consequente fabrico da camisola poveira, resultando num elevado número de vendas e exportações, principalmente nas décadas de 60 e 70. No entanto, nas décadas seguintes verifica-se o declínio da procura, estando agora a sua venda praticamente reservada a círculos turísticos.

c) Alterações

Se a tradição é constituída por crenças e costumes que são mantidas, então é iniciada em determinado momento, de forma inédita e mais ou menos simbólica. Apenas se torna tradição pela repetição ao longo do tempo, pela qual se torna quase uma “verdade” de aceitação generalizada. No caso das camisolas poveiras, as suas alterações constituem um registo histórico que, com a divulgação e aceitação progressivas, se torna essa “verdade” (Shils 1992:298).



Figuras 4a e 4b: Dois dos vários motivos presentes na camisola poveira.

Exemplifico com uma outra referência da tradição poveira, as festas realizadas no dia de S. Pedro, santo patrono da Póvoa de Varzim. Até fins da década de 1950, o feriado municipal da Póvoa de Varzim era a 15 de Agosto (dia da Assunção de Maria). Quando este adquiriu o actual estatuto de feriado nacional, a administração local da Póvoa de Varzim decidiu que se estabeleceria um outro feriado municipal (e consequentemente outro santo), pois não se justificava que ambas as celebrações estivessem sobrepostas. São Pedro é escolhido de entre a maior tríade de entidades (Santo António e São João) e criam-se neste adoptado feriado as “rusgas”, nas quais se desfila com o traje tradicional, inspiradas nas festas semelhantes em Lisboa.

Agora experimente dizer a alguém da Póvoa que o São Pedro foi inventado há 50 anos...é melhor não dizer, porque teoricamente é uma festa que existiu sempre. Este aproveitamento da festa (...) foi um bom elemento catalisador. As pessoas puderam projectar (...) aquele gosto que tinham pelas coisas ligadas ao mar, pela própria identidade, (...) ficou muito enraizado (Deolinda Carneiro 2009⁹).

Concluo desta breve estória que um evento agora altamente respeitado da Póvoa de Varzim teve um início mais ou menos ponderado. No entanto, tornou-se um constituinte identitário e foi entranhado nos hábitos e costumes da cidade. Afinal de contas, quem pode definir o que é ou não tradição são os próprios participantes, a cuja concepção das crenças e hábitos tradicionais atribuem uma origem imemorial. Analisando a camisola poveira nesta perspectiva, sugiro que um regresso à tipologia original seria pouco mais aceite do que cancelar permanentemente as “rusgas”. A pesada quantidade de motivos com que são decoradas, o desenho e temáticas dos mesmos, a sua localização, são descrições gráficas que passaram a fazer parte do novo quotidiano da camisola, e consequentemente, da tradição. A própria caracterização da camisola embebe as alterações, que são por si cicatrizes subtis do seu percurso histórico.

No entanto, não se pode retirar completamente a autoridade da denúncia da alteração nesta fase descritiva. A camisola narra a sua origem e a sua criação, mesmo que tenha ocorrido num cenário de paradigmas completamente avessos ao que se experiencia actualmente. Ela terá sido criada, além de “para”, “por” um propósito (sublinho “criada”, em vez de “usada” ou “usufruída”). Ela é reflexo de uma comunidade que a moldou: torna-se um registo gráfico, em certos aspectos figurativo (devido ao registo etnográfico nos bordados) da ponderação criativa e consciência de comunidade e identidade, o que torna a camisola um artefacto único num panorama temporal e espacial, uma amostra ou impressão digital do que é ser poveiro. Levanto então a questão: existem critérios ou limites que possam regulamentar o rotular de um artefacto como “alterado”? E esse “alterado” deverá ser impedido, mesmo que represente uma realidade actual? Certamente que não, pois participa do percurso e do artefacto, que se define pelo seu reconhecimento, que por sua vez descreve a sua

⁹ Deolinda Carneiro é directora do Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim.

própria essência. Além disso, analisando a partir desta perspectiva, teria de ser anotada uma definição fixa do que representava a camisola, o que obviamente é impossível, dada a volatilidade e instabilidade da formatação do tradicional – transmitido informal, oral e/ou geracionalmente. Quanto à adequação ao actual, ainda menos poderá estabelecer conclusões certas: a única certeza limitar-se-ia à prudência quanto aos valores que a camisola possa adquirir, pois poderão contrariar os que estão inegavelmente ligados à camisola.

d) Adições

No formato original (isto é, na descrição correspondente à camisola ressuscitada por Santos Graça), a proliferação de motivos decorativos não era tão abundante, não ultrapassando duas ou três figuras diferentes por camisola. Depois da sua reinserção, os motivos foram gradual e livremente acrescentados. Não só o número foi aumentado, mas também a temática foi ampliada. Nem a representação das alcunhas nem as siglas poveiras participavam do formato original (transitando de um campo etnográfico para outro), assim como os motivos simbólicos da república portuguesa (a origem da camisola remonta à monarquia) e a maioria das representações de fauna marítima. Existem de facto fotografias prévias à iniciativa de Santos Graça, nas quais se pode verificar o traje original; comprova-se não só a menor profusão decorativa, mas também o motivo que determinou a distribuição dos motivos. Por cima da camisola, usava-se frequentemente um colete para fornecer apoio ao transportar cargas pesadas; deste modo, apenas o cimo do peito e as mangas ficam expostas, não justificando que se decorasse a camisola na área sob o colete.



Figura 5: Camisola poveira original.

No Grupo Poveiro, foram postos de parte o colete e o casaco, inicialmente, porque a camisola de lã, depois celebrizada como camisola poveira, com esses ingénuos bordados, era vistosa e bela (...), sendo luxo de velhos e novos (VVAA 1980).

Na manufactura actual da camisola, ocorrem frequentemente medidas de personalização da mesma: a presença de um nome pedido, posicionamentos poucos habituais dos motivos ou cores diferentes nos bordados. Começaram também a ser manufacturadas e vendidas camisolas poveiras pretas.

Neste caso, os bordados passam a ser aplicados em branco e vermelho. Note-se também que ao longo do tempo o formato da camisola se vergou a modas: chegaram a elaborar-se camisolas de gola alta para atrair mais os turistas na altura da respectiva moda, assim como foram adicionadas franjas nas mangas e cintura na altura do uso frequente dos ponchos. Quanto à representação bordada dos nomes, terá começado por ocasião da Póvoa de Varzim se tornar um dinâmico centro comercial e lúdico no Verão, no qual os respectivos os banheiros eram incentivados a usar a camisola identificativa, com o nome bordado (Deolinda Carneiro 2009).

e) Estilização e mercado

A camisola poveira já foi adoptada, como ponto de partida ou inspiração, para iniciativas que a reinterpretam e inclusivamente a elevam a um nível internacional, oferecendo tanto uma imagem da Póvoa de Varzim como também de Portugal. Apresento dois exemplos: uma colecção do estilista Nuno Gama e a loja *Better Skin*, localizada na Póvoa de Varzim.

Em 2006, Nuno Gama, um estilista que demonstra uma particular inspiração na cultura tradicional portuguesa no seu trabalho, apresentou uma colecção protagonizada pelas camisolas poveiras. A colecção foi exibida internacionalmente, recorrendo a 20 camisolas manufacturadas na Póvoa de Varzim. A alteração mais severa das camisolas consistiu em substituir a cor preta dos bordados por azul claro, bege e castanho. Parece ser um projecto bem recebido pela comunidade poveira; aparentam demonstrar orgulho por verem camisolas poveiras no cenário da moda contemporânea (Cármén Flores 2009¹⁰).



Figuras 6a e 6b: Camisolas poveiras reinterpretadas por Nuno Gama.

¹⁰ Cármén Flores lecciona a técnica da manufactura da camisola poveira na Póvoa de Varzim, em cursos patrocinados pela Câmara Municipal em parceria com o Instituto do Emprego e Formação Profissional.

Better Skin é uma loja situada na Póvoa de Varzim que comercializa artigos de pronto-a-vestir em pele. O ex-líbris da loja é, no entanto, uma mistura inédita entre o couro e a camisola poveira. O primeiro participa maioritariamente na zona do tronco, o que adiciona uma definição de silhueta em relação ao formato original. As mangas, bainhas e eventuais adições de carapuços contam com a descrição tradicional da camisola poveira. Inclui ainda a inserção pertinente de um forro. Estes excertos são integralmente tricotados e bordados à mão com o auxílio de algumas assistentes. Maria da Luz, a autora da ideia e proprietária do estabelecimento, refere que a aceitação da camisola é generalizada e encorajada como medida de resgate da camisola poveira. Insiste simultaneamente que a camisola deve ser tricotada à mão e com dedicação à mesma actividade, pois acredita que a falta de ênfase e afectividade no trabalho se reflecte na camisola (Maria da Luz 2009).

A vestimenta foi variadamente “adaptada” para responder à procura turística. Por exemplo, prolifera o fabrico de diferentes suportes que possam envergarem os desenhos característicos das camisolas poveiras – sacos, gorros ou têxteis decorativos a ponto de cruz. A variação mais popular aparenta ser a miniatura da camisola: dado que a camisola já não se torna necessária para a sua funcionalidade original e actualmente se tornou dispendiosa, estes artigos vendem-se facilmente por constituírem uma amostra da caracterização dos motivos, do material e do formato – ou seja, uma “maquete” da camisola. Pode ser discutível se este conjunto de artigos promovidos por entidades públicas teria lugar na secção de “alteração”, principalmente pelos processos de transposição de suporte. No entanto, considerando que a linguagem visual dos motivos constitui a sua primazia e que as miniaturas tentam



Figura 7: Etiqueta da loja *Better Skin*.



Figura 8: Casacos da loja *Better Skin*.



Figura 9: Produtos que apresentam desenhos baseados nos da camisola poveira.

ser representações fiéis do que frequentemente nos é dificultado o acesso (como é o caso das maquetes de um edifício), julgo pertinente pender este grupo mais para o pólo da promoção e recuperação dentro de um contexto de mercado.

6.2.2 A comunidade poveira

a) O poveiro: resumo

A obra “O poveiro” de Santos Graça foi publicada pela primeira vez em 1932 (noto que antecede em 4 anos a criação do Grupo Folclórico Poveiro e do associado resgate da camisola). O próprio autor é natural da Póvoa de Varzim e a publicação parece ser uma obra respeitada e um pertinente meio de introdução à cultura poveira por parte das entidades públicas/institucionais da cidade. Santos Graça descreve a comunidade poveira a nível de valores, crenças, relações sociais e registos etnográficos. Segue-se um resumo de algumas temáticas úteis para esta dissertação contidas na obra:

- é sublinhado o profundo sentido comunitário e entreaajuda, assim como a humildade e a inegável ligação ao mar, dado que era uma comunidade predominantemente piscatória(Santos Graça 1998: 21-24);

- as contendas são evitadas; se certa altercação não for resolvida, os denominados “homens de respeito”, uma espécie de juizes populares pertencentes à comunidade, reflectem numa solução. Raramente pretendem recorrer à justiça, talvez por expressarem um absoluto receio de serem presos e encarcerados (o indivíduo que passe por esta experiência é particularmente desprovido de respeito) (ibid: 67-69);

- as siglas poveiras, pequenos e simples hieróglifos mais ou menos figurativos, servem como registo de propriedade, expressão de parentesco e brasão de família através de uma fórmula gráfica em particular. Estava cada uma atribuída a uma família, que a herdara dos seus antecedentes, sendo frequentemente inspiradas em objectos do quotidiano ou em temáticas religiosas (ibid: 25-36);

Pae	1º FILHO	2º FILHO	3º FILHO	4º FILHO	FILHO MAIS NOVO HERDEIRO
⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕
☆	☆	☆	☆ +	☆ #	☆
⊗	⊗	⊗ +	⊗ *	⊗ *	⊗
✱	✱	✱	✱	✱	✱

Figura 10: Sistema de representação do parentesco nas siglas poveiras.

- do mesmo modo se estabelecia um código expresso em cortes no peixe colhido, como modo de marcação para uma posterior identificação e separação em terra; ainda na mesma linha de objectivo se assinalam as balizas - bóias de rede de estrutura principal fixa, mas de posicionamento variável dos acessórios - e se estabelecem as divisas – desenhos simples (cruzes, aves, peixes, motivos religiosos, entre muitos outros) que acompanham o nome pintado na embarcação respectiva para remeter para o seu proprietário (ibid: 36-49);

- verifica-se a prática de alcunhas; instaurando-se como a designação mais imediata do indivíduo, predomina mesmo sobre o “nome de baptismo” ou “nome de Igreja” no que toca à identificação; as alcunhas podem ser herdadas ou recebidas espontaneamente, sendo apenas reconhecidas dentro da comunidade poveira (ibid: 51-55);

43	44	45	46	47	48
+	▽		✱	✱	✱
49	50	51	52	53	54
+	+	✱	✱	✱	+
55	56	57	58	59	60
✱	✱	✱	✱	✱	✱
61	62	63	64	65	66
✱	✱	✱	✱	✱	✱
67	68	69	70	71	72
✱	✱	✱	✱	✱	✱
73	74	75	76	77	78
✱	✱	✱	✱	✱	✱
79	80	81	82	83	84
✱	✱	✱	✱	✱	✱

Figura 11: Alguns exemplos de siglas poveiras.

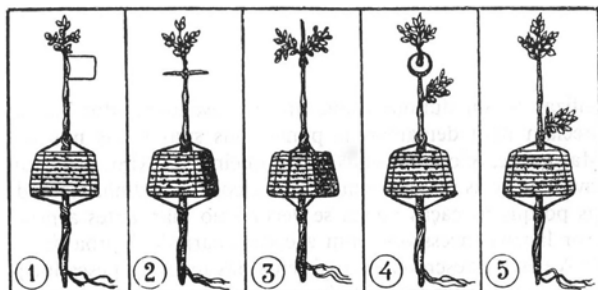
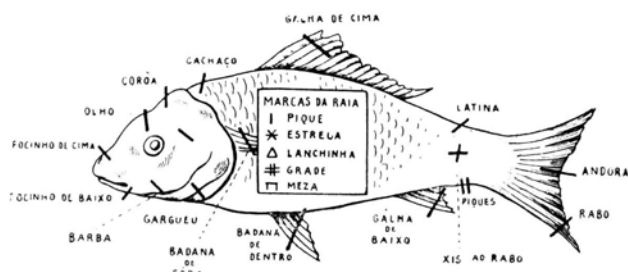


Figura 12 (cima): Sistema de identificação através de cortes no peixe.
Figura 13 (baixo): Exemplos de balizas diferentes.



Figura 14: Exemplos de divisas nas embarcações poveiras.

- por fim, refiro ao carácter algo endógamo da população: apenas era permitido ao(à) poveiro(a) casar-se com uma pessoa da mesma comunidade; se se suspeitasse de intenções contrárias, o indivíduo em questão seria alvo de algo semelhante a uma excomunhão (ibid: 61-66).

b) O poveiro: conclusões

Sublinho que as conclusões sugeridas por esta obra se situam sempre na década de 1930, altura da primeira edição da obra, não se ajustando naturalmente a parâmetros contemporâneos. Deste modo, serve como um ponto de partida e um registo dos valores simbólicos e históricos que se encontram embebidos na iconografia.

Verifico claramente uma firme união comunitária. Além de se manifestar no sentido de dever de auxílio intra-local, assim como o sublinhar do mar e da pesca como elementos coagulantes da população, evidenciam-se índices menos directos. A exclusão de forasteiros (nomeadamente nas uniões conjugais) mostra que não só mantêm a união, como lhe aplicam um carácter de exclusividade. Santos Graça refere que uma pessoa não natural da Póvoa de Varzim só terá resposta se interpelar um homem ou uma mulher idosa (ibid: 61-62).

Os métodos de identificação descritos constituem uma outra exclusividade. Mais do que elementos identitários, insurgem-se quase como um idioma próprio, manifestado através de meios predominantemente visuais/gráficos. Todos os códigos funcionam apenas dentro da comunidade, e grande parte deles inspiram-se no quotidiano associado à mesma. A população aparenta também reconhecer uma consciência identitária não só ao nível da Póvoa de Varzim, mas também da própria família, dadas as múltiplas manifestações identitárias de cariz genealógico.

c) Comunidade e significado

O poveiro adquiriu a fama de ser festivo, barulhento e alegre:

Raul Brandão [escrevia] que a mãe dele dizia quando eles faziam barulho «Mas que vem a ser isto? Estamos aqui num barco de poveiros?», porque os poveiros paravam no Douro e eram muito barulhentos e muito brincalhões (Deolinda Carneiro 2009).

Possivelmente aliada a esta caracterização, encontro a descrição da Póvoa de Varzim no Verão, como popular zona balnear. A população tornava-se muito heterogénea e buliçosa: eram abertas pequenas lojas e barracas de atracções, desenvolvia-se o negócio dos cafés, apareciam bailarinas, músicos e notava-se especialmente o hábito do jogo ilegal (que desencadeou provavelmente a

construção do casino da Póvoa de Varzim). Em “As praias de Portugal”, Ramalho Ortigão dedica uma secção à praia poveira:

Nenhuma outra praia oferece tão variada concorrência. Em Agosto e Setembro converte-se em uma enorme estalagem (...), em que se albergam os romeiros de tôdas as gerações, desde o mendigo lendário (...) até ao poderoso comendador brasileiro (...) (Ortigão 1943: 103).

Em todos os cafés há um compartimento suplementar em que se joga o monte e a roleta; em um deles passa-se da sala do bufete ao jardim, onde se acha a roleta instalada num bonito pavilhão. (...) a concorrência em volta do pano verde é das mais curiosamente variadas (ibid: 109-110).

A comunidade adquire também indubitavelmente a sua caracterização piscatória. Não só expressam esta categoria, como se sugere que em volta do próprio conceito de “pescador” foi criada uma pequena mitologia heróica. Em “A epopeia dos humildes” de Santos Graça, contam-se histórias muito simples (supostamente verídicas), nas quais se expressa admiração pela coragem, heroísmo e humildade de pescadores devidamente identificados.

Acrescento ainda que o tratamento mais académico para designar o nativo da Póvoa de Varzim no século XIX era “povoense”. O termo “poveiro” era apenas usado dentro da própria comunidade respectiva. Além disso, verifica-se uma grande rivalidade entre a povoação e a vizinha Vila do Conde no que toca às procissões; as festas religiosas serviam secundariamente o propósito de vincar a importância de cada local (Deolinda Carneiro 2009).

Esta ostentação identitária pode também ser resultado de uma exaltação etnográfica por parte de investigadores, nativos ou não. O popularmente denominado “liceu” (Escola Secundária Eça de Queirós) foi inaugurado na Póvoa de Varzim em 1904, numa altura em que habitualmente só se instauravam liceus a nível distrital. Os professores que lá leccionaram demonstraram certo interesse e desenvolveram investigações sobre a Póvoa de Varzim, como foi o caso de Bernardo Coimbra. Um outro exemplo de influências localmente externas à cidade foi a sua popularidade entre os pintores naturalistas do Porto (Silva Porto, Marques de Oliveira, Sousa Pinto) (Deolinda Carneiro 2009).

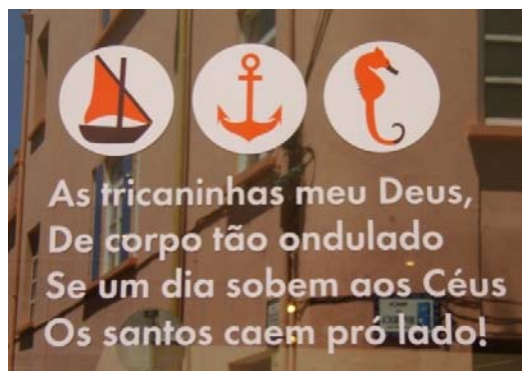
Quanto à salientada coesão comunitária relatada por Santos Graça, Deolinda Carneiro justifica essa unidade pela homogeneidade de actividades, que provocou a concentração da comunidade. Ao contrário das povoações circundantes, que inclusiva e frequentemente exploravam a agricultura, a Póvoa de Varzim fechou-se dentro da actividade piscatória.

No século XVIII a Câmara fez o aforamento de todo o vasto areal em frente à enseada, ate então desocupado, criando-se assim o 'Bairro Sul'. Os pescadores, dispersos pelos vários lugares do povoado, aproveitaram a oportunidade de se concentrarem junto ao mar. Ficaram assim mais coesos e reforçados na sua identidade cultural, ai formando uma comunidade fechada – 'colmeia' (...) (VVAA 2009).

A perspectiva de quem actualmente reconhece e se identifica com a camisola poveira e respectiva iconografia também tem aqui um lugar; no entanto, antes de referir a sua opinião, devo remeter para a percepção das artesãs que manufacturavam a camisola poveira. Os grandes volumes de vendas da camisola no seu auge comercial (meados do século, até à década de 1970) escondiam possivelmente um lado mais obscuro na sua produção. Várias das artesãs interpeladas por Cármen Flores no intuito da participação nas actividades de formação da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim afirmam que não gostariam de voltar a fazer as camisolas. Justificam amargamente esta decisão por, especialmente na altura de grande procura da camisola poveira, há cerca de meio século, a manufactura da mesma ser muito exaustiva e ser financeiramente mal compensada pelos comerciantes, constituindo um dos poucos meios de sustento dos bairros mais pobres da Póvoa de Varzim. Deste modo, o segmento das antigas artesãs construiu uma imagem da camisola poveira diferente da do consumidor/poveiro actual externo à actividade.

Orientando para a população poveira, a camisola continua sem dúvida a participar activamente no seu perfil identitário. Sugiro que a maior parte das pessoas que compra a camisola tem noção do património que lhe é subjacente, apesar de não associarem a mesma ao percurso histórico relacionado com o luto de 1892. Uma grande parte das vendas destina-se a crianças, como elo de ligação a uma recordação a não perder, tornando-se um artefacto quase educativo. No entanto, este elo reforça a obsolescência da camisola e confirma o cenário turístico dentro do qual ela se orienta. Compra-se a camisola não só por ser um símbolo local, mas sim por uma tentativa de prolongar o seu legado. Sugiro que as miniaturas das camisolas poveiras (cerca de 12 centímetros de altura e largura) sirvam esse propósito, talvez até mais frequentemente, visto que são menos dispendiosas que as originais. Contêm em si o mesmo valor simbólico, assim como semelhante linguagem gráfica.

Sugiro ainda que existe um inegável reconhecimento ou familiaridade dos motivos em relação aos habitantes da Póvoa de Varzim. Uma evidência desta ligação é uma iniciativa da responsabilidade da Associação Comércio ao Ar Livre, no âmbito das celebrações associadas ao dia de S. Pedro. No mês de Junho, verifiquei que várias montras das lojas na zona da Rua da Junqueira (um local destacado pela sua actividade comercial) tinham sido decoradas com quadras alusivas à dita celebração e ao imaginário popular poveiro, da autoria de José de Azevedo (que foi convidado pela Associação Comércio ao Ar Livre a escrevê-las especificamente para esta iniciativa). No entanto, para mim a relevância desta decoração reside nos motivos que ornamentam as quadras: tratam-se dos motivos bordados nas camisolas poveiras, representados em cores lisas em vez de cruces. Esta adição às quadras mostra que o reconhecimento dos motivos da camisola poveira é generalizado dentro da Póvoa de Varzim.



Figuras 15a e 15b: Duas das quadras que decoram as montras das lojas na Rua da Junqueira, na Póvoa de Varzim, no âmbito das celebrações de S. Pedro, em Junho de 2010.

O declínio da venda das camisolas poveiras verificou-se nas décadas de 1970 e 1980. Sublinhemos respectivamente em cada década um relevante evento a nível nacional: a revolução de 25 de Abril de 1974 e a adesão de Portugal à CEE em 1986. Ambos acarretaram rápidas alterações, seja de carácter económico, tecnológico ou social. Tomando a exaltação do universo tradicional português activamente mantida pelo Estado Novo, assim como a posterior e popular renegação de todos os valores ligados ao mesmo após a sua queda, poderemos sugerir que se verificou um decrescente recurso à produção ou comércio tradicionais portugueses; do mesmo modo, ao serem abertas as portas para o livre comércio entre Portugal e a Europa, após varias décadas de pesado controlo e regulamentação de importações, sucede-se a atracção pelos produtos de origem estrangeira, agora sem condicionamentos. A mão de obra encarece e perde-se o interesse em trabalhar este tipo de produto.

Estas consequências merecem atenção, em particular porque se verificam a nível nacional, não se restringindo à selecção local da Póvoa de Varzim. A produção tradicional enquadra-se agora no perfil do “exótico” ou mesmo do “elitista”, inclusivamente para o consumidor português, invertendo-se o carácter preferencial de há meio século. O custo é frequente e comparativamente elevado, disparidade esta causada pelos divergentes modos de produção em relação à produção em massa.

Deste modo, não existe uma alternativa senão caracterizar a camisola poveira também como uma fracção da produção tradicional portuguesa.

6.2.3 Projecto

a) Suporte

Ao longo de entrevistas de carácter mais informal, reparei que a população poveira parece apreciar iniciativas relacionadas com o seu património, atitude possivelmente derivada do seu orgulho e entusiasmo pela terra natal. Analisando as soluções de reinterpretação que foram já realizadas relativamente à camisola poveira, o nível de aceitação e compreensão é bom, senão mesmo elevado. A aprovação do projecto de Nuno Gama parece ser generalizada; segundo confirmação de Maria da Luz, proprietária da loja *Better Skin*, muito poucas pessoas desvalorizam a sua ideia e a encaram como desrespeitosa, pelo que geralmente a encorajam, visto que a julgam uma iniciativa proveitosa e que beneficia o seu património. As propostas de Maria da Luz participam de uma transformação da camisola poveira (compensação de silhueta e estilização pela introdução de um material diferente), mas o mesmo não acontece com a iconografia, que se esforça para que se mantenha fiel. As restantes soluções, em grande parte impulsionadas institucionalmente, como a concepção de outros suportes com a mesma linguagem, participam já do quotidiano habitual, predominantemente turístico, e por essa razão não levantam grande tumulto quanto à sua autenticidade como símbolo poveiro.

Observo aqui como a camisola poveira é percepcionada: o que faz dela “a” camisola poveira ou o que a remete indiscutível e invariavelmente para a mesma? Sugiro que a linguagem gráfica dos bordados seja o factor de reconhecimento. Mesmo que aquela emigre para outro tipo de suportes, a sua fonte original é sempre reconhecida. Convém especificar o que chamo de “linguagem gráfica dos bordados”: remeto para esta selecção o conjunto e modo de uso das cores, a sua expressão em cruces colocadas de modo regular (em quadrícula semelhante à do ponto de cruz) que sintetizam os motivos figurativos, as suas temáticas (o que quer dizer que um telemóvel bordado numa camisola tirar-lhe-ia esse estatuto) e potencialmente a sua simetria e ponderação da distribuição dos motivos.

Esta proposta de autonomização iconográfica justifica-se pelas múltiplas deslocações da “linguagem” exportada para os suportes (vários deles sem se relacionarem com a narrativa piscatória). Questiono deste modo que métodos se poderia providenciar para a iconografia se autonomizar: necessitará de uma base palpável? De que modo pode transportar os valores que a originaram?

b) Museu da Póvoa de Varzim: a camisola e as siglas

Ao participar numa exposição em 1936 sobre a pesca marítima no Norte Português, Santos Graça exibe uma larga recolha, incluindo painéis a explicar como traduzir as siglas. Na sequência do grande sucesso da exposição, apercebeu-se da importância destas representações tradicionais, manifestada no receio do seu esquecimento. O actual edifício do Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim foi então alugado aos Condes de Azevedo, no intuito da montagem do mesmo.

Actualmente, o museu orbita muito em redor de “O poveiro”, obra de Santos Graça, na qual é registado todo um simbolismo da comunidade piscatória local. Demonstrando uma grande abertura à comunidade local, é-lhe deixada muitas vezes a escolha dos respectivos artigos, assim como aos visitantes.

A História dá respostas às perguntas que as pessoas fazem (Deolinda Carneiro 2009).

A este ponto é adequado fazer uma pequena intervenção sobre os métodos de exposição da camisola poveira no Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim. A mesma é exposta no contexto de uma consideravelmente grande secção dedicada apenas aos trajes tradicionais locais. Dentro desta, o espólio é disposto do seguinte modo: manequins planos (cujas cores sugerem que sejam de cartão) à escala real e de contornos harmoniosos e suaves erguem-se envergando as peças de vestuário dentro de vitrinas altas. Dentro de cada vitrina emparelham-se trajes masculinos e femininos da mesma categoria de uso. Neste dispositivo de exposição, as camisolas adquiriram o estatuto de artefacto estático, associado ao primeiro paradigma de museu, ainda que se ligue à comunidade e ao espólio local.¹¹



Figura 16: Um dos pares de manequins de exposição do traje tradicionais no Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim.

No entanto, o tratamento das siglas difere do da camisola. Lembro que as siglas não apresentam um suporte fixo, por serem usadas como marcas em

¹¹ Num breve parêntesis, refiro que no átrio da entrada do museu, na zona da loja de recordações, encontram-se duas das camisolas, além de todas as variações diversificadas de suporte para a linguagem gráfica das camisolas poveiras – sacos do pão, naperons, gorros, bordados em ponto de cruz.

pertences diversos; deste modo, autonomizam-se na sua representação, despojada de um suporte material unívoco. Dada esta autonomia, as soluções museográficas tiveram de ser diversificadas (ainda que disponham adicionalmente instrumentos onde foram marcadas as siglas). Na sua disposição verifico como a iconografia pode ser tratada de modo inédito quando se abandona uma base material para se dedicar à sua linguagem gráfica e ao que representa. Além da tradicional tabela explicativa de algumas inspirações figurativas das siglas e do modo imediato de tradução do parentesco que lhes é patente, impõe-se, encostada à parede, uma majestosa árvore sinteticamente desenhada e recortada em madeira, repleta de ramos que se subdividem. Trata-se de uma árvore genealógica, cuja estrutura foi aproveitada para explicar mais claramente a representação das siglas conforme a descendência. Em cada nó, ramo ou folha, está presente uma sigla, simbólica do familiar correspondente dentro da estrutura da árvore.

Comparo aqui os dois dispositivos de exposição: o primeiro, estático e redundante; o segundo criativo, metafórico, fortemente dotado de valores. A árvore não só representa o carácter familiar das siglas, mas é também uma mimética da constante identificação do poveiro com a sua família e com a sua comunidade.

Porque tiveram um tratamento diferente? A resposta é simples: os próprios valores que cada um transmite definiram o modo de exposição. As siglas encerram uma codificação muito particular. Além de emanarem simplicidade, rudeza, um encanto despercebido por se tratarem agora de artefactos visuais tão peculiares nascidos de um quotidiano banal, necessitam da tradução, que se reflecte paralela a esses valores. As siglas precisam de ter implícita a descodificação para se determinarem como siglas poveiras, como registos históricos, simbólicos e etnográficos. Por outro lado, a camisola poveira, sendo um alvo mais fácil do que as siglas para ser aproveitada e desprovida de valores pelo mercado turístico, acabou por se isolar dos valores que a enriqueciam. Com o presente estudo de caso, desejo remeter a camisola poveira para o mesmo tipo de pedestal que foi fornecido para as



Figuras 17a e 17b: Árvore para exposição das siglas poveiras no Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim; pormenor em baixo.

siglas no museu, sugerindo processos de re-enriquecimento simbólico da camisola, de modo a abrir reinterpretções mais amplas sobre a linguagem gráfica que sustenta e poder oferecer as mesmas oportunidades de reforço e divulgação das siglas poveiras.

c) Propriedades da iconografia

A camisola, transmitindo a maior parte da sua caracterização a nível de valores pela respectiva iconografia, estabelece uma ligação muito vincada em cada indivíduo da comunidade poveira. Aproxima-se do paradigma da identificação pessoal (como pessoa – nome/alcunha, siglas, excertos do quotidiano – e como poveiro), patente na auto-concebida identidade da Póvoa de Varzim. Permite, na linha de artefactos de identificação pessoal, constituir um objecto único e indissociável do seu portador, visto que a multiplicidade de motivos e ocasional registo do nome ou alcunha a dotam de uma distinção gráfica e simbólica. Foi edificado um universo identitário que dota a comunidade de um caloroso afecto pela localidade. Julgo que o próprio universo, construído não só do imaterial (simbólico e narrativo) mas também do material (artefactos, camisola, siglas, divisas) tenha contribuído activamente tanto para uma construção colectiva, como uma construção individual.

A autenticidade dos artefactos como cultura deriva, não da sua relação com um estilo histórico ou processo de fabrico (...) mas antes pela possibilidade da sua participação activa num processo de auto construção do qual são constituintes, do nosso entendimento de nós próprios e dos outros.

Assim, a apropriação dos bens depende da sua transmutação, através da actividade do consumo, numa perspectiva da cultura potencialmente inalienável (Filipe 2006: 49).

Quase metade do conteúdo presente na camisola torna-se redundante, dada a simetria na estrutura de distribuição (cada motivo representado num lado reproduz-se em espelho no outro, equidistantes do centro). Grande parte dos motivos apresenta ainda uma simetria interna, principalmente os da temática do simbólico português (representações associadas à república).

Os motivos formam-se pela sintetização das imagens numa estrutura de quadrícula regular, com cruzes de traço a 45º (em forma de “x”), representação próxima da do ponto de cruz.

Apesar do uso frequente das duas cores (preto e vermelho) num só motivo, a sua representação pode resumir-se a um sistema binário: ou tem a cruz, ou não a tem. Constitui um enchimento selectivo conforme um modelo ou indicação prévios. Relaciona-se, deste modo, com o sistema binário, assim como com o pixel (dada a malha estrutural regular em comum a ambos).

Os bordados são destacáveis da própria camisola, pois contrariamente à tendência da noção comum da “camisola tricotada”, os motivos não são embutidos nos pontos de *tricot*, mas sim acrescentados por cima.

Os motivos das camisolas constituem ícones, pelas aproximações que tomam em relação aos seus respectivos referentes reais, sintetizados através do preenchimento correspondente na malha estrutural.

Tomando as temáticas em que os motivos se inserem, estes adquirem uma capacidade narrativa. Transmitem o desejo de construção e posse de uma identidade (através das particularidades poveiras como as siglas), pormenores do quotidiano e cenário piscatórios, orientações para o universo tradicional português e encerram pequenas micro-narrativas que podem ser facilmente associadas ao seu percurso histórico e alguns dos valores que conservou.

Dada a extensa proliferação de motivos, cujos acrescentos participam já da “genuinidade generalizada” da camisola poveira, é permitida uma certa liberdade de criação de motivos novos. Sugiro, analisando a história dos motivos em parâmetros de quantidade e qualidade, que o único constrangimento para o fazer é a obediência aos campos temáticos estabelecidos, ligados intimamente ao universo tradicional e identitário poveiro.

d) Potencialidades da iconografia

Elaboro aqui uma breve anotação das capacidades que a iconografia da camisola poveira pode fornecer no contexto deste caso de estudo:

- pode construir narrativas objectivas e intencionais; esta sugestão tem particular interesse no âmbito museográfico, em que o factor “inédito” constitui um auxílio para a associação entre as componentes lúdica e didáctica; neste caso, até elementos textuais podem ser integrados, visto que existem sistemas/esquemas de transposição do alfabeto para os bordados; remeto também para a relativa liberdade de criação dos motivos e suas propriedades icónicas;
- permite que se tire partido das narrativas embebidas: extraí-las, defini-las, clarificá-las, exibí-las;
- sugere uma possível tradução (para um resultado potencialmente abstracto) para outras linguagens baseadas num sistema binário (a nível conceptual) ou numa grelha regular (nível gráfico), visto que é um sistema analógico;
- abre hipóteses de elaboração de novos artefactos/sistemas de identificação e identidade;

- oferece uma oportunidade de expressão à comunidade poveira; sugiro que o orgulho e o laço forte que liga o poveiro ao local (nativo ou não) fermentem com a oportunidade de terem uma voz, individual ou colectivamente;
- relaciona-se com o próprio espólio etnográfico tradicional que a iconografia representa, em particular com os instrumentos destinados (outroa ou não) à actividade piscatória;
- a camisola (e intrínseca iconografia) pode ser aproximada ao temperamento festivo e animado do poveiro; afinal, o seu contexto de uso original inseria-se no traje festivo/de romaria branco da Póvoa de Varzim;
- possibilita iniciativas relativamente flexíveis, dada a aceitação da população às interpretações “cuidadas”.

e) Bases de projecto

Concluo, da caracterização da iconografia, que se divide entre uma representação simbólica e icónica. A maior parte dos motivos são predominantemente figurativos, inspirados e sintetizados a partir de referenciais reais – peixes, barcos, instrumentos piscatórios, o que lhes confere as propriedades icónicas. No entanto, estes mesmos motivos são também simbólicos dos valores da comunidade e da caracterização da mesma em particular, principalmente na sua ligação ao mar e actividades relacionadas. Noto aqui que as siglas têm, no entanto, exclusivamente um carácter simbólico (ainda que uma fracção da sua inspiração advenha de elementos do quotidiano), visto que representam famílias, apelidos e parentescos através de um modo de leitura particular, interpretado e convencional dentro da comunidade da Póvoa de Varzim.

Os motivos também encerram, extraídas destas duas propriedades de representação, dois tipos de “histórias”: a “história” (com inicial minúscula), que fala por si na iconografia, ou seja, o que conhecemos através da caracterização da camisola (paralela à representação icónica): a pesca, os instrumentos, as siglas; no segundo tipo, enuncia-se indirectamente a “História” (com inicial maiúscula), por ser algo adjacente à camisola, ainda que incluído nela que pode ser narrado pela comunidade. Reparo que esta “história” se dirige a algo menos científico e de cariz menos popular, pois os factos institucionalizados (ou seja, derivados do exterior da comunidade) relacionam-se menos intimamente com a camisola e respectiva iconografia.

Transversal a qualquer um dos géneros de representações referidos, existe um factor persistente – a identidade. Apesar de ser uma constante, mesmo que inconsciente, em cada população, consigo encontrar manifestações de cariz popular muito variadas, sejam pessoais, de parentesco ou da própria Póvoa de Varzim.

Proponho então 3 bases distintas para projecto: uma baseada nas propriedades icónicas da iconografia das camisolas poveiras, outra nas simbólicas e uma terceira nas identitárias.

A. Icónicas^{12 13}

Por se ligar ao referente real de forma quase directa, esta componente da representação liga-se ao objectivo, ao factual e ao literal. Por estas razões, corresponde também à “História” com inicial maiúscula – a procura da narrativa exacta do passado. Nesta aliança, proponho que a iconografia tire partido das suas propriedades figurativas icónicas para a descrição de uma História, adjacente à camisola, associada externamente de modo objectivo. O auxílio de elementos textuais poderá ser usado, dado que mesmo o alfabeto já foi transposto para os bordados da camisola poveira.



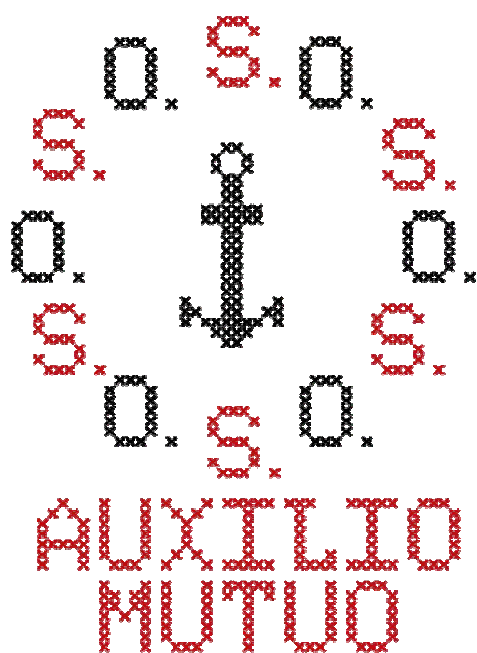
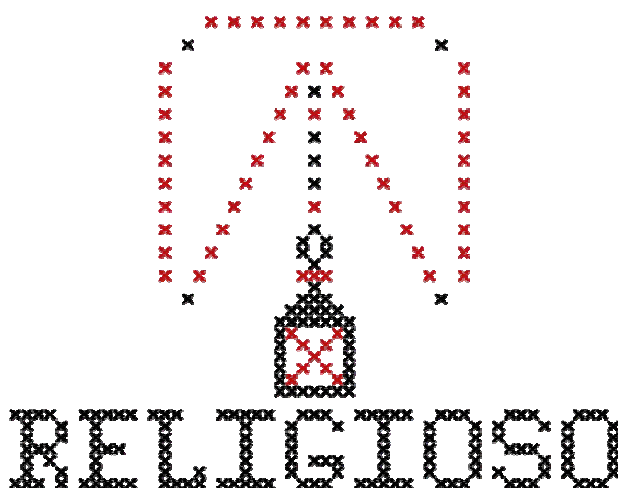
Figura 18: Base icónica; esta imagem é simultaneamente icónica e infográfica. Representa uma das etapas do percurso histórico da camisola poveira, em que a lã era fabricada em Azurara (representada pelo preto) e bordada na Póvoa de Varzim (representada a vermelho).

^{12 8} A criação de raiz de certos motivos terá apenas de ter em cuidado de manter uma linguagem semelhante. Dada a actual vastidão de proliferação de motivos (referida anteriormente), conseguimos verificar que provavelmente poderíamos inserir de forma respeitosa mais motivos, desde que respeitassem a linguagem gráfica e os âmbitos do figurativo (o mar, os instrumentos, pequenos símbolos).

¹³ “Icónicas” é usado no sentido relacionado com a noção de “ícone”, ou seja, uma representação que apresenta uma semelhança com o seu referente real (Fiske 2005: 71).

B. Simbólicas

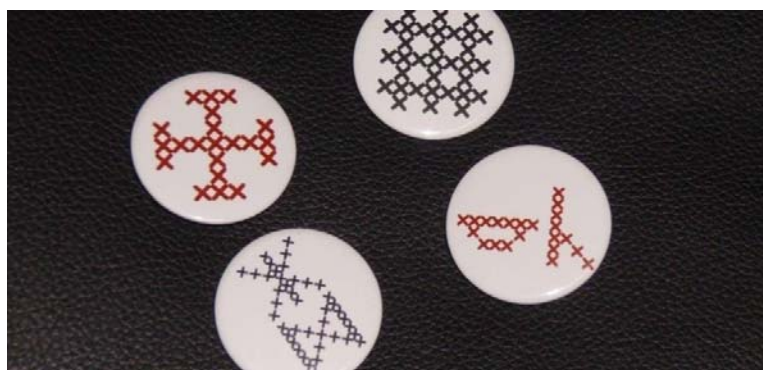
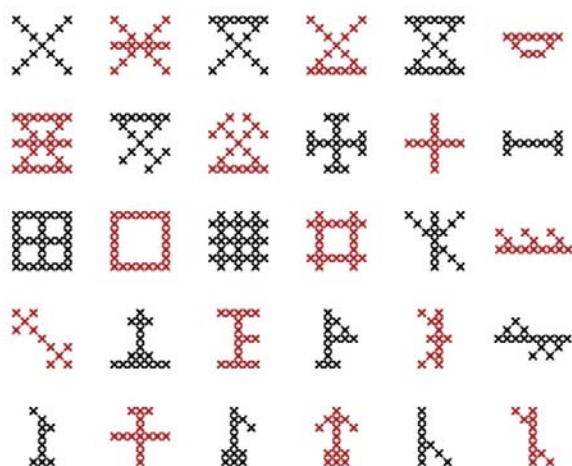
Se as propriedades icónicas se ligavam ao concreto e factual, as simbólicas relacionam-se naturalmente com o abstracto e o convencional, a nível de matéria e representação. As narrativas apresentam-se por convenção de determinado grupo social, cultural e local. Restringindo à camisola, as propriedades simbólicas retratam algum do quotidiano específico da Póvoa de Varzim. Deste modo, pretendo ligar os valores abstractos extraídos da comunidade da localidade, enaltecendo-os com os motivos, numa continuidade de como já o fazem nos bordados.



Figuras 19a, 19b e 19c: Base simbólica; as imagens representam simbolicamente valores associados ao poveiro. A linguagem usada é baseada na dos motivos bordados da camisola poveira, transformando os motivos em símbolos.

C. Identitárias

A comunidade da Póvoa de Varzim parece conter uma ânsia de expressar ou demonstrar uma identidade construída com base no local. Os motivos transmitem de facto uma construção identitária, chegando a um ponto em que provavelmente intervêm numa influência mútua. Nesta secção da base de projecto, o conceito de identidade no meio tradicional funde-se com o contemporâneo – do “ter sigla” para “mostrar que tem sigla”, especialmente contemporâneo por meio do *pin*. O poveiro que aconteça pertencer a uma família/apelido com sigla definida, enverga-a com orgulho como de um brasão se tratasse. Além disso, funde dois elementos imediatamente reconhecíveis dentro da Póvoa de Varzim – a iconografia das camisolas poveiras e as siglas. Ainda que se adiante numa fase de projecto em relação aos outros dois casos de estudo, sugiro este pequeno destaque como um parêntesis relacionado com o orgulho pessoal poveiro, em adição ao colectivo.



Figuras 20a e 20b: Base identitária; siglas como são representadas nas camisolas poveiras e pins com a sigla, como modo de identificação com uma família ou apelido.

6.2.4 Conclusões

O estudo da História e população da Póvoa de Varzim, assim como a análise formal da linguagem, todos associados à camisola poveira, resultou numa síntese ou apontamento de significados que participam da iconografia. A investigação sobre as suas representações pôde levar ao estabelecimento de um terreno de acção, para onde o conjunto de valores foi traduzido. Deste modo, a linguagem iconográfica da camisola poveira embebe a aura simbólica e histórica que lhe foi associada através dos estudos tomados abreviadamente dos métodos de ciências sociais e humanas, na tentativa de compensar a distância de significado causada pelo isolamento da camisola em relação aos seus vários contextos.

6.3 “Espreita Aqui”

Este estudo de caso incide sobre as pinturas de cariz brejeiro dispostas no barco moliceiro, uma embarcação tradicional da zona da “ria” de Aveiro. As pinturas demonstram uma linguagem gráfica muito peculiar, assim como uma construção de uma relação imagem-legenda consideravelmente complexa, elaborando trocadilhos brejeiros resultantes da cumplicidade entre as duas. Simultaneamente, trabalhei com o espaço do Museu da Cidade de Aveiro: no âmbito deste caso de estudo, fui convidada a conceber uma exposição no sector temporário do museu, centrada na temática dos painéis de cariz brejeiro dos barcos moliceiros. Deste modo, concretizei este estudo de caso na exposição “Espreita Aqui”, efectiva entre 21 de Setembro e 31 de Dezembro de 2010.

Objectivo

O estudo de caso consistiu em tomar as pinturas de cariz brejeiro do barco moliceiro, consideradas como iconografia de suporte imaterial e consequentemente flexível, e sua posterior adequação a dispositivos de exposição museográfica. Estes pretenderam inserir-se num modo de funcionamento museográfico com o maior grau de interacção possível, procurando novas soluções que se adequassem ao Museu da Cidade de Aveiro e às características das representações iconográficas.

Metodologia

A recolha do material iconográfico (as pinturas patentes nos barcos moliceiros) consistiu numa pesquisa fotográfica e bibliográfica, reunindo diversas pinturas de cariz brejeiro e um fundo informativo sobre as mesmas e sobre a respectiva embarcação. Posteriormente, procedo a uma análise e desconstrução das imagens, não só a nível semiótico mas também gráfico, baseadas no desenho.

Este estudo de caso serviu de amostra para uma situação de aplicação de processos de reinterpretação de um segmento de iconografia tradicional. Os dispositivos finais serão analisados ao nível do design (produto) e de significado.

6.3.1 Barcos moliceiros e pinturas

Os moliceiros são embarcações características da zona de Aveiro, destinados predominantemente à apanha do moliço, outrora um valioso fertilizante natural. Actualmente encontram-se poucos moliceiros em circulação, visto que a recolha do moliço já não constitui uma actividade tão rentável como outrora, pelo que servem predominantemente propósitos turísticos.

A forma da embarcação é peculiar e foi definida pela função que desempenha, ou seja, é adequada para circular em águas pouco profundas – neste caso na laguna que forma a “ria”. É uma construção comprida, variando entre os 9 e os 15 metros, com um fundo plano, podendo suportar uma carga de até 5 toneladas. Os bordos da embarcação podem ficar até menos de dez centímetros do nível da água. O leme, a proa e a popa (estas duas últimas formatadas com uma curvatura que expira a maioria do carisma do moliceiro) são decoradas com pinturas que seguem vários temas, assim como, por exemplo, um emblema de identificação de autoria.



Figura 21: Barco moliceiro.

As temáticas nas embarcações expandem-se para áreas tão diversas como o quotidiano, a religião (salientando a importância do culto mariano e dos santos), personagens históricas, referências à própria profissão e narrativas anedóticas brejeiras e/ou jocosas, impregnados de pequenas amostras do quão traçoeira pode ser a língua portuguesa. A gama cromática das pinturas é bastante restrita e manifesta-se em tonalidades garridas e lisas. São ornadas com padrões não muito complexos, de formas mais ou menos orgânicas, baseados em motivos florais ou pequenas correntes semelhantes a cordas que emolduram as pinturas maiores e enfeitam as superfícies de dimensão mais reduzidas das embarcações. Quanto às frases, complementam ou legendam as figuras que acompanham, sendo provavelmente os casos mais emblemáticos dentro das várias categorias temáticas os trocadilhos brejeiros.



Figuras 22a, 22b, 22c, 22d, 22e e 22f: Pormenores de painéis pintados nos barcos moliceiros, de diferentes temáticas; os dois inferiores mais à direita são de cariz brejeiro.

6.3.2 As pinturas no projecto

O tipo de formato das pinturas permite uma flexibilidade na concepção de dispositivos, pois não é requerida a presença real dos suportes originais; tratando-se de imagens (e este critério aplica-se ainda mais às expressões verbais), estas podem ser reproduzidas, visto que o seu valor a explorar reside nos desenhos e não nas respectivas aplicações. Os conteúdos submetem-se menos a regras museográficas, pois não apresentam uma tridimensionalidade que pese sobre dificuldades de transporte/deslocação ou de fragilidade (à luz ou outras influências). Além disso, dispõem de uma maior facilidade de manobra em questões de acessibilidade, pois a sua eficaz manipulação pode permitir colmatar dificuldades sensoriais ou motoras. Numa outra segunda vertente, do conteúdo, denota o valor de património e mesmo comercial dos conteúdos.

Um aspecto que torna este segmento de iconografia tradicional distinto é a própria autoridade do proprietário em escolher o ornamento da sua embarcação. Não só um método funcional para tornar heterogéneo um aglomerado de moliceiros, é também um meio de expressão individual.

As pinturas levantam também um vasto véu simbólico e narrativo pousado sobre a comunidade aveirense (e parcialmente sobre a portuguesa). O quotidiano de todo um modo de vida local é reflectido nos painéis pintados; poderá ser expressa adoração por personagens religiosas, o desabafo de mágoas de uma vida custosa e o respeito pela autoridade ou por figuras históricas. Nestes temas, denotam-se os valores que uma sociedade de cariz tradicional outrora prezava. Não obstante, poderia afirmar neste caso que se aprende tanto de um povo pelo que valoriza como que pelo que censura. Tomando os painéis de carácter brejeiro, aos quais este estudo de caso se restringe, apreendo todo um leque de tabus que escaparam de uma tensão do proprietário da embarcação. Assemelhando-se à frontalidade presente nas esculturas tradicionais das Caldas da Rainha, toda a censura descarada e centralizadamente de cariz sexual é atenuada ou mesmo desafiada (ainda que o orgulhoso navegador ostente o seu desabafo sem percalços). Constituem pequenos manifestos que tanto expressam as normas da proibição como as ameaçam ao colapso através de uma narrativa ilustrada.

6.3.3 Museu da Cidade de Aveiro

O Museu da Cidade de Aveiro esgueira-se entre vários outros edifícios altos e estreitos, participando numa curiosa silhueta de prédios numa rua não muito larga (Rua João Mendonça). Apenas esta impede os próprios edifícios de molharem os pés na “ria”, separando-os. O museu desfruta de uma contemplação privilegiada para a “ria”, envolvido no cenário de um nó agitado de dinamismo urbano em Aveiro e de uma comum convergência turística.

O seu modo de encaixe entre os edifícios adjacentes obriga a uma estrutura do espaço de exposição alongada e pouco larga. Dentro do mesmo, a iluminação natural é fornecida através da face orientada para a “ria” e um pequeno pátio interior. Está segmentado em quatro andares. Distribuem-se outras actividades, como os Serviços Educativos, gabinetes administrativos, armazéns e uma pequena loja no rés-do-chão (“Aveiro City Point”).

A consciência da necessidade de uma gestão orientada para ao dinamismo é notória. O Museu da Cidade de Aveiro participa em várias redes nacionais e internacionais de museologia (Reseau Art Nouveau Network, Rota Europeia do Modernismo – juntamente com Barcelona e Riga, Rede Nacional de Municípios Arte Nova) e promove uma envolvimento com a comunidade local sempre que possível, associando-a frequentemente com o património. É atribuída uma grande importância às iniciativas pedagógicas, resultando ocasionalmente numa descentralização do Museu. São apoiadas as medidas de simbiose entre os sectores privado e público (ao qual pertence), encorajando a sustentabilidade da cultura.

Entre o público visitante verificam-se duas camadas emergentes e predominantes: a sénior (frequentemente em parceria com o INATEL) e uma outra constituída por congressistas que, tendo-se deslocado a Aveiro, solicitam frequentemente visitas guiadas. Marcam frequentemente visitas de grupos escolares, maioritariamente do primeiro e segundo ciclos. Os visitantes esporádicos circulam muitas vezes em família, preponderando uma faixa etária entre os 40 e os 60 anos. Manifesta-se ainda um género de público especializado, nomeadamente de universidades (Ana Gomes 2009).



Figura 23: Museu da Cidade de Aveiro.

Estes dados confirmam o modo dinâmico como o Museu da Cidade de Aveiro e a respectiva rede de museus aveirenses em que se insere se gerem. No entanto, ao transeunte desinformado, forma uma imagem estática, inerte e vazia do mesmo. O átrio de recepção, no rés-do-chão, apesar dos motivos coloridos colados nas várias portas, transmite a sobriedade de uma biblioteca, não denotando movimento no interior. O funcionamento interno, repleto de iniciativas e vontade de transpor o estático, não é contagiado pelo principal vínculo visual do museu ao exterior.

6.3.4 Museu da Cidade de Aveiro no projecto

O Museu da Cidade de Aveiro encontra-se no coração urbano da localidade, assim como a escassos metros de distância de um elemento identitário fulcral da cidade – a “ria”. É para onde apontam uma parte das janelas do espaço, assim como mostram alguns moliceiros turísticos atracados, quando não estão a realizar os respectivos circuitos. Situa-se num buliçoso ponto de convergência turística (encontra-se ao lado do posto de turismo de Aveiro) e dispõe de um espaço relativamente amplo. Devido à sua localização, o Museu da Cidade parece ser um espaço pronto a explorar por novas iniciativas, cujo sucesso seria fomentado pela centralização do edifício na habitual área turística. Além disso, com métodos de exposição distintos e apropriados, o espaço poderia adquirir um valor estendido para além de uma vantagem geográfica, devido à rede interna em que se insere.

Reflectindo no modo de gestão e organização internas do Museu da Cidade de Aveiro, não colide de forma alguma com a noção de segundo paradigma de museu. Denota uma preocupação com a acessibilidade ao público em geral; investe em actividades além-exposição (nomeadamente lúdicas e pedagógicas) e insere-se activamente em várias redes internacionais de museologia. Olhando por outra perspectiva, a temática dos painéis brejeiros dos moliceiros incentiva à concepção dinâmica do museu. Em primeiro lugar, trata-se de património, até certo ponto, imaterial: não se inserindo num patamar tão elevado de abstracção como uma língua, permite no entanto que não requeira um suporte físico. Os conteúdos adquirem valor com alguma autonomia em relação à presença física do moliceiro. Assim sendo, uma reprodução da figura pintada apresenta praticamente todo o impacte da original. Em segundo lugar, as pinturas são particularmente representativas da cidade. A sua enfatização no espaço do Museu da Cidade de Aveiro oferece uma continuidade a nível local e temporal.

O título da exposição, “Espreita aqui”, alude a ambas as componentes de partida do estudo de caso – os painéis brejeiros dos moliceiros e o museu. A conjugação do verbo no modo Imperativo é comum nas expressões das legendas dos moliceiros, dado que a maioria delas partem do papel de um narrador participante. O reforço “aqui” lembra um contexto linguístico brejeiro, além do “espreitar” já aludir para uma situação de tabu e do socialmente reprimido ou escondido. Simultaneamente, a expressão “espreita aqui” constitui também um convite, uma proposta de aguçar a curiosidade, aliciando ao explorar da exposição no museu.

6.3.5 Dispositivos de exposição

Tendo já ambas as componentes (o suporte e o material) analisados e prontos para dar lugar aos processos de reinterpretação, passo à sua descriminação. O método de concepção dos dispositivos seguiu algumas regras-chave:

- os processos foram regulados pela construção de dispositivos baseados em recursos estilísticos semelhantes aos do material tratado;
- o funcionamento do dispositivo tem de estar intimamente relacionado com o tipo de temática que representa;
- devem apresentar um alto nível de interactividade, evitando o tipo estático de exposição;
- os conteúdos pedagógicos e/ou educativos devem ser tomados como uma parcela relevantes;
- adequação a um público-alvo alargado;
- tornar o espaço do Museu da Cidade de Aveiro como participante activo nos dispositivos.

“Frisos-frases”

Este dispositivo consistiu em aplicar legendas retiradas dos painéis pintados aos fragmentos coloridos de um dos frisos que emoldura as pinturas. As frases foram seleccionadas por conseguirem sugerir um carácter brejeiro autonomamente da figura que os acompanha. A estrutura regular e geometrizada dos padrões, assim como a simplicidade e cor lisa em cada um dos módulos, favoreceram a aplicação das frases. O transporte das legendas para os módulos foi feito através da distorção das letras, de modo a preencherem o respectivo espaço.

Deste modo, se ao longe é entendido como um dos frisos reconhecidos na embarcação, o visitante distingue as frases à medida que se aproxima. Por esta razão, o dispositivo constitui uma metáfora daquilo que apenas é percebido através de uma perspectiva em particular, à semelhança do que se passa com as narrativas brejeiras dos painéis. Os “frisos-frases” foram aplicados em vinil, na parede das escadas que conduzem ao primeiro andar do museu.



Figuras 24a e 24b: em cima, “friso-frase” aplicado na parede; em baixo, riso com as 18 diferentes expressões.

“Fechaduras”

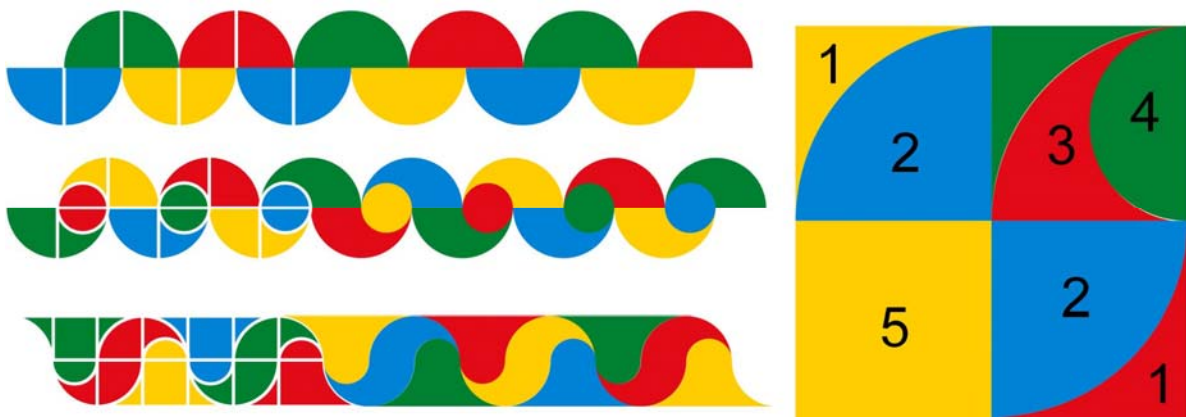
Este dispositivo baseou-se na relação de complementaridade entre a imagem e a respectiva legenda nas pinturas, explorando a sua lógica de leitura linear: a frase sugere algo provocador, que depois é ilibado pela imagem. Ampliei e fragmentei aqui este processo, separando formalmente a imagem e a legenda e tirando partido da arquitectura do edifício; o Museu da Cidade de Aveiro tem um pátio interior que separa ao meio todos os andares, pelo que as janelas interiores do andar da exposição estão viradas para outras janelas, do outro lado do pátio. Deste modo, foram instaladas “fechaduras” nas janelas, com uma legenda por baixo, convidando a espreitar por elas; ao fazê-lo, observa-se a imagem correspondente à legenda na janela do outro lado do pátio. Além de estar presente a narrativa que compõe o humor dos painéis, a fechadura constitui também uma alusão ao tabu e ao acto brejeiro de espreitar.



Figuras 25a e 25b: “Fechaduras”; à esquerda, a fechadura com a legenda na janela; à direita, a vista através da fechadura.

“Tangram”

Em “Tangram” aproveitei novamente as propriedades geométricas de alguns dos frisos que emolduram os painéis pintados dos barcos moliceiros. Este dispositivo elabora uma tradução do carácter brejeiro/oculto para um suporte formal, em particular um puzzle. Parte de três frisos, com estruturas semelhantes; a partir deles, elaborei um “tangram” com 5 peças diferentes, com as quais é possível construir cada um dos frisos. Este dispositivo pretende contemplar a vertente pedagógica do Museu da Cidade de Aveiro.



Figuras 26a e 26b: “Tangram” com os três frisos em cima; aplicação no museu em baixo.

“Puffs”

Este dispositivo constitui um outro tipo de puzzle, mas na sua acepção mais directa: trata-se de seis puffs cúbicos, que por sua vez têm um sexto de um painel em cada uma das faces: deste modo, um assento serve também um propósito lúdico, podendo compor seis imagens diferentes. Assim como no “tangram”, serve uma fomentação da actividade colectiva e pedagógica.



Figura 27: Os seis “puffs” no museu.

“Tubos”

Os “tubos” funcionam de um modo semelhante ao das “fechaduras”, ou seja, recorri também ao desmontar da lógica e fragmentação da narrativa dos painéis. São suspensos do tecto vários cilindros, que contêm uma fechadura e uma legenda na face que pende para baixo; mais uma vez, ao olhar pela fechadura encontramos a imagem correspondente. A iluminação natural da sala (os “tubos” estão suspensos perto das janelas do primeiro andar) proporciona que se possa ver a face oposta, de papel.

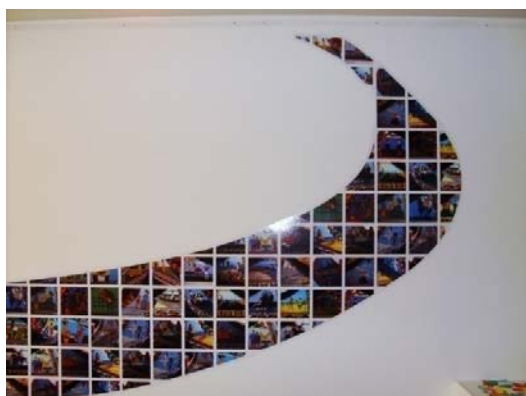
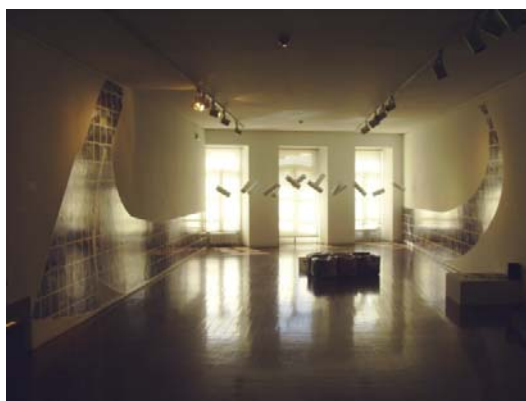


Figura 28: “Tubos” suspensos.

“Moliceiro quadriculado”

Este dispositivo serve fundamentalmente para expor os vários painéis de cariz brejeiro pintados nos barcos moliceiros; no entanto, baseia-se também numa metáfora do duplo significado. Ainda que os painéis disponham de um interesse expositivo simples, o seu enquadramento na silhueta do moliceiro dota-os de um significado adicional: os painéis encontravam-se originalmente no moliceiro, e também aqui regressam para o reconstruir. As duas metades da silhueta do moliceiro prolongam-se em paralelo pelas paredes do espaço de exposição, aplicadas em vinil.

Figuras 29a, 29b e 29c: em cima, sala ao longo da qual foi aplicado o “moliceiro quadriculado”; em baixo, cada uma das suas metades.



Dispositivos: relação entre potencial e processo

Elaboro aqui uma análise da relação entre o “potencial” e o “processo” de cada dispositivo, isto é, comparar entre cada um dos dispositivos de exposição as capacidades das representações iconográficas e o percurso tomado a partir destas potencialidades para se transformarem no resultado final.

<div>potencial</div> <div>processo</div>	Tradução do carácter brejeiro/oculto para um suporte formal	Emigração das legendas	Ampliar do processo micro-narrativo dos painéis e separação formal da imagem e da legenda	Exposição básica dos painéis
Estrutura regular, geométrica e semelhante entre os três padrões	Tangram	Frisos-frases		
Módulos simples, de cor lisa e facilmente fragmentáveis	Frisos-frases	Frisos-frases		
Relação de complementaridade entre o painel e a legenda	Puffs		Tubos / Fechaduras	
Lógica do funcionamento sintáctico da sucessão da imagem			Tubos / Fechaduras	
Interesse expositivo simples dos painéis				Moliceiro quadriculado

Figura 30: Tabela de comparação entre vários factores de potencialidade que a iconografia ofereceu e o processo que cada um dos dispositivos sofreu.

Concluo da análise entre os potenciais e os processos implícitos a cada um dos dispositivos:

- a estrutura geométrica e facilmente fragmentável de alguns conteúdos permitiu uma flexibilidade de métodos de utilização ou transposição de material inédito em relação à apresentação original;
- a propriedade dos painéis embeberem uma micro-narrativa abriu hipóteses de expansão e ampliação desta, traduzida num suporte formal que reforça a progressão da lógica de cada painel;
- a iconografia converteu-se facilmente em várias metáforas físicas paralelas, dada a personalidade marcada da mesma.

6.3.6 Conclusões

A análise das pinturas de cariz brejeiro patentes no barco moliceiro levou a uma clarificação da narrativa que lhes é característica, assim como o contexto de autoria e funcionalidade das pinturas e dos próprios barcos. A determinação do desenho/história pelo proprietário, a relação mútua e peculiar entre a legenda e a figura, por sua vez, esclareceram um cenário do brejeiro descomprometido, abrindo caminho a várias metáforas que representam o humor individual e colectivo das pinturas. Se as conclusões do estudo de caso “Camisola Pobeira” se limitaram a este patamar, em “Espreita Aqui” foram tomadas para a expressão das metáforas em dispositivos museográficos. Devido à abertura a novas e interactivas soluções, assim como um foco nas narrativas associadas à iconografia, projectei dispositivos de exposição baseados na desconstrução (e até reconstrução) das mesmas. O entendimento das pinturas é apurado através do sublinhar das narrativas, sem deixar de remeter para o suporte original, ainda que na ausência deste e com apoio em propostas inéditas.

6.4 Conclusões dos estudos de caso

Em ambos os estudos de caso, analisei a iconografia de acordo com a sua dupla representação: a material e a etnográfica / expressiva. Se por um lado estudei as suas manifestações gráficas – cores, motivos representados, composição, entre outros, este lado material é suportado por um conjunto de alicerces do domínio do imaterial ou expressivo. A iconografia transporta consigo uma história, um contexto de utilização, uma componente simbólica. Os dois estudos de caso constituíram um exemplo da competência do design como interface de comunicação, ao salvaguardar a dimensão expressiva da iconografia tradicional num contexto museológico. A complexidade deste processo residuiu, fundamentalmente, em representar a dimensão expressiva no significado da imagem: o seu fundo, inacessível através da simples contemplação da imagem, regressa para a complementar em dispositivos de exposição museográfica.

Ambos os estudos de caso incidiram sobre iconografias de limite local e de cariz iminentemente oral que contêm fundos simbólicos muito ricos. Em “Camisola Pobeira”, os motivos representados estabelecem um laço afectivo com a população varzinense que a reconhece (lembro que uma representação iconográfica se torna autónoma de um suporte físico unívoco ao alcançar um reconhecimento de uma colectividade); não só estão familiarizados com a vestimenta, e a aceitam como um valioso símbolo da Póvoa de Varzim, mas também vêem reflectido nela um fragmento de identidade colectiva: esta construção deriva tanto da camisola como elemento comum a um determinado conjunto de pessoas, como da presença das siglas poveiras, reclamadas pela sua distinção dentro do mesmo grupo populacional (como brasão de família) e fora (como poveiro ou mesmo como português).

Por outro lado, em “Espreita Aqui” o fundo simbólico da iconografia centra-se na mensagem que a própria imagem encerra; este estudo de caso sofreu de uma investigação de fundo menos aprofundada, privilegiando as narrativas e metáforas das próprias imagens em detrimento de uma contextualização mais vasta (isto não implica que a apresentação da iconografia tenha sido esquecida, pois é repetidamente lembrado o suporte físico original: a exposição inclui uma secção predominantemente informativa, que abarca a descrição do barco moliceiro, da actividade da apanha do moliço e da construção das embarcações). No entanto, a protagonista da exposição é sem dúvida a imagem de cariz brejeiro que é pintada no barco moliceiro, destacada através da peculiar narrativa humorística comum. A complexa relação entre a pintura e a respectiva legenda, que resulta na justaposição da piada brejeira e da sua ilibação (“não me toques na bichana” é esclarecida como uma ordem para não afagar um felino) é transferida para suportes físicos de aplicação museológica. Estes dispositivos de exposição seguem as metáforas, do ciclo interno imagem-legenda, do oculto, do tabu.

Em “Camisola Pobreira” foi apurado, através de uma investigação mais extensa, um extracto simbólico da iconografia seleccionada, convertido numa base para uma nova (mas na ordem de uma continuidade) representação dos desenhos. Em “Espreita Aqui” já estava presente um extracto semelhante, mas isolado de um contexto melhor desenvolvido; apenas foi analisado o que a imagem significava para si e transposto esse mesmo significado para um contexto museológico. Por esta diferença é que os estudos de caso se complementam num ensaio da elaboração de um só: num explorei a reflexão, no outro a aplicação.

Dada esta complementaridade, e tomando a presente dissertação contraposta com os estudos de caso, levanto aqui duas questões: será que cada um resultou isoladamente apenas por causa das características particulares de cada um dos perfis iconográficos? E o que poderei fazer/conceber em função da decorrente experiência?

Em resposta à primeira dúvida, acredito que o tipo de proposta se estende para além do que possa ter sido mais profícuo em cada um deles. O estudo realizado em “Camisola Pobreira” pode ser elaborado noutros casos, recorrendo aos métodos referidos como “abreviados” das ciências sociais e humanas, aliados à sensibilidade que o designer deve ter presente na investigação e análise ao conciliar a informação num projecto de reinterpretação. Além disso, acredito ter desenvolvido capacidades de transposição de enunciações simbólicas ou abstractas para um suporte físico; as proposições apuradas em “Camisola Pobreira” desfrutaram de uma semelhante dimensão imaterial das que estavam já mais claramente dispostas no significado da imagem em “Espreita Aqui”, que emigraram para os suportes do domínio museológico. Por fim, a escolha da representação iconográfica pode ter dependido de um fundo para mim peculiar e cativante, além de oferecer muito por onde se explorar, o que poderá ter facilitado a experiência do desenvolvimento dos estudos de caso. No entanto, lembro que se trataram precisamente de experiências: constituíram uma tipologia de projecto que eu nunca havia empreendido no meu percurso em design, pelo que me conveio saber gatinhar antes de correr. Não obstante, julgo-me capaz de detectar o que é interessante ou peculiar nos estudos de contextualização para um trabalho semelhante: tudo o que pertence ao âmbito da imagem apresenta um cenário de fundo simbólico, que acaba por constituir matéria para o processo de transmissão na reinterpretação.

Na segunda questão, pergunto o que oferece esta dissertação ou qual o seu futuro. Antes de mais, devo referir que desenvolvi os estudos de caso tendo em consideração uma pertinência fundamentada nesta dissertação: surgem cada vez mais museus a nível local e com novas abordagens, o cenário de revitalização do que é do passado ou gerido como património é favorável, o design apresenta ferramentas e métodos capazes de apreender este tipo de iniciativa. Acredito, portanto, que existe actualmente um potencial e vasto campo de intervenção para o designer no âmbito de propostas semelhantes. Além disso, o núcleo dos estudos de caso é, afinal de contas, um processo de transformação do expressivo no material, numa continuidade do que foi e representava

outrora, seguindo parâmetros de interpretação actuais. Proponho aqui a hipótese de esta metodologia não se restringir ao domínio do que é vulgarmente reconhecido como “tradicional”, ou seja, testemunho da cultura exclusivamente oral, pois constitui um estudo para aproveitar o design como interface de comunicação em algo deslocado. Este deslocamento é definido nos estudos de caso por um distanciamento temporal e consequentemente do quotidiano (espacial); talvez possa também ser aplicado noutros casos, dado o objectivo de construir um possível entendimento intercultural, de compensação de quebras de significado. Regresso agora às linhas orientadoras dos estudos de caso desenvolvidos. Tanto estes como a fundamentação teórica da dissertação tiveram uma ignição no meu próprio interesse nas hipóteses de resgate daquilo que é de cariz tradicional e imanado no seio da cultura oral, motivação esta que julgo ser um factor determinante ou mesmo um catalisador no progresso dos estudos de caso. Estou convencida que vou oferecer uma continuidade a estas propostas, assim como penso que outros designers poderão tomar propostas semelhantes. Decerto que projectos ou investigações posteriores irão levantar dúvidas adicionais; no entanto, penso que já participam de uma discussão mais ampla, já iniciada por estes estudos de caso, no âmbito dos processos de reinterpretação da iconografia tradicional associada à oralidade.

CONCLUSÃO

Na presente dissertação segui alguns princípios com base em várias dimensões da iconografia imanada a partir da cultura oral, associada à etnografia, e à qual designei por “iconografia tradicional”. Em primeiro, parti da iconografia tradicional ser determinada como uma forma de representação de cultura. Constitui uma forma de expressão identitária, característica de uma comunidade que a reconhece. Este elemento comum assinala também uma distinção em relação ao que é externo à comunidade. Ao constituir uma manifestação humana, remete como fracção para o todo do cenário onde se formou: são sinédoques de carácter gráfico. A razão pela qual representam algo maior assenta na bagagem de contexto de uso e do simbólico que a iconografia transporta consigo. O apontamento do desenho é relativamente fácil e “transmissível”, dada a autonomia da iconografia em relação a um suporte físico unívoco; no entanto, todo o significado que comporta está inacessível, necessitando de uma mediação para o seu entendimento. O desenho não transmite o seu contexto *per se*, deixando a manifestação gráfica à mercê de interpretações baseadas em parâmetros actuais. Portanto, o poder do que forma o significado da imagem é que estabelece a ligação com a cultura, mais ampla do que uma representação gráfica.

Em segundo, a iconografia é de facto um instrumento no trabalho do designer. O desenho é por excelência um processo e uma ferramenta do design; logo, sendo as manifestações de ordem iconográfica definidas pelo seu desenho, tornam-se a matéria e o instrumento na disciplina. Não só o design se ocupa das propriedades gráficas, mas também da respectiva categoria semântica: o designer é determinado como um edificador de pontes, ou seja, um criador de um interface de comunicação. Toma as margens, estudando ambas sensivelmente, de modo a construir o entendimento entre ambas. Lembro também a importância do conceito de forma na iconografia e no design: o reconhecimento e consequente representação imaterial, como é o exemplo do caldeirão de três pernas, é apontada como uma propriedade de grande valor e que abre vastos e novos caminhos para a iconografia tradicional na sua representação. O designer deverá conseguir partir deste factor de reconhecimento para desenvolver novas soluções sensíveis ao original, ao contexto local e espacial de pertença e ao respectivo rasto simbólico.

Em terceiro, reconheço que a iconografia tradicional adquire um papel de instrumento central na história e na museologia. A tradição oral e o museu podem ter em comum a importância do passado: na experiência de cariz tradicional, constitui um modo de legitimação da acção; no museu, transforma-se em matéria de trabalho, salientada pela componente histórica; neste contexto, a iconografia tradicional participa como registo de uma manifestação de ordem cultural. Além disso, o museu desempenha um importante papel na compreensão do que não pertence ao nosso quotidiano, apresentando-se cada vez mais como uma instituição pedagógica. Logo, a dimensão semântica da iconografia adquire uma grande importância num contexto museológico: as pinturas dos barcos moliceiros existem por causa do seu cenário original (contexto de utilização, quotidiano, técnica,

imaginação), sendo esta informação absolutamente pertinente para que o museu transmita uma imagem completa do objecto. Num outro ponto de vista, o museu define-se pela exposição: mostra algo, influi conhecimento ao oferecer uma experiência ao visitante. A iconografia reinterpretada apresenta aqui, simultaneamente, uma componente expositiva (propriedades gráficas), uma outra educativa/formativa/informativa (fundo simbólico e semântico), e uma terceira relacionada com a experiência, dado que as duas primeiras componentes estão conjugadas de um modo inédito, único e próprio a determinado universo iconográfico (os seus contextos tornam-na singular, o que contagia também a singularidade da solução apropriada). Por fim, a interactividade torna-se cada vez mais importante para o museu actual; a iconografia permite soluções mais flexíveis para esse fim, por sugerir potenciais migrações para múltiplos suportes, ou mesmo uma sinestesia, quando conjugada com o seu fundo.

Após estas considerações, questiono até que ponto poderá o design interferir como mediador entre a cultura e o museu, usando a iconografia e sem apagar o seu significado cultural e identitário que reside para além da forma. O design adquiriu um papel de interface de comunicação nos estudos de caso aqui apresentados, usando a iconografia como instrumento para soluções museográficas e como matéria para um programa museológico. O design está à altura de acompanhar as novas necessidades dos museus, desenvolvendo inéditos modos de exposição. Estes são propícios a uma integração conjunta das categoriais materiais e imateriais, sugerindo um entendimento da iconografia e respectivos contextos através de ambas. Esta construção de compreensão é reforçada por capacidades que competem ao designer: sensibilidade quanto a uma eventual complexidade ou barreira semântica; uma investigação extensa no âmbito da matéria a expor; uma abertura e disponibilidade a novos métodos de outros campos de estudo no decorrer da mesma investigação; apurado sentido criativo, de modo a conceber soluções que se adequem a cada caso em particular, influenciado pelas características materiais e imateriais da iconografia que por estarem aquém da forma são decisivos para a definição da própria forma.

BIBLIOGRAFIA

ANICO, Marta (2008) *Museus e pós-modernidade: discursos e performances em contextos museológicos locais*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas

APPADURAI, Arjun (2001) "Disjuncture and difference in the global cultural economy" in HELD, David & MCGREW, Anthony (ed.) *The global transformations reader: an introduction to the globalization debate*. Cambridge: Polity Press. (pp. 230-238)

APPADURAI, Arjun (2003) *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press

ARAÚJO, Pedro (2001) "Camisolas Poveiras em vias de desaparecer" in *Jornal de Notícias*. 12 de Maio de 2001 (pp. 24–25)

BARRANHA, Helena (2009) "Objectos singulares, lugares reconhecíveis: breve olhar sobre a arquitectura de museus no território" in *Arquitectura Ibérica* nº 31 (pp. 4–11)

BAUDRILLARD, Jean (1997) *Simulacra and simulation*. Ann Arbor (MI): The University of Michigan Press

BAUMAN, Zygmunt (1996) "From pilgrim to tourist – or a short history of identity" in Hall, Stuart & Gay, Paul du (ed.) *Questions of cultural identity*. Great Britain: Sage publications (p.19)

BRANCO, João (2003) "Artesanato e design – parcerias com futuro?" in *Cadernos de design: a alma do design*, Centro Português de Design. (pp. 12-15)

BURCHFIELD, R.W. (ed.) (1991) *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. Volume VII

BÜRDEK, Bernhard (2005) *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili

CHOAY, Françoise (2000) *A alegoria do património*. Lisboa: Edições 70

CLARKE, Alan (2000) "The power to define: Meanings and values in cultural tourism" in ROBINSON, Mike; LONG, Philip; EVANS, Nigel; SHARPLEY, Richard; SWARBROOKE, John (ed.) *Expressions of culture, identity and meaning in tourism*. Sunderland: Centre for Travel and Tourism. (pp ???)

CORREIA, Susana (2003) "Design e artesanato" in *Cadernos de design: a alma do design*. Centro Português de Design (pp. 9-10)

COSTA, M^a da Glória Azevedo Martins da (1987) "O traje do Grupo Folclórico Poveiro" in *Rancho Poveiro – cinquenta anos de história*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim (pp. 33-40)

DEAN, David (2004) *Museum Exhibition: theory and practice*. London: Routledge

DUARTE, Luís Ricardo (2010) "Em busca de um novo paradigma" in *Jornal de Letras*. nº 1027, 10-23 Fev. 2010 (pp. 12-17)

FARIA, Margarida Lima de (2002) "Museu: educação ou divertimento? Uma análise sociológica do papel dos museus num mundo globalizado" (separata) in *Revista de Museologia*. Fevereiro de 2002 (pp. 2-5)

FERNÁNDEZ , Luis Alonso (2003) *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial

FERREIRA, Gil Baptista (2009) *Comunicação, Media e Identidade: Intersubjectividade e Dinâmicas de reconhecimento nas Sociedades Modernas*. Lisboa: Edições Colibri

FISKE, John (2005) *Introdução ao estudo da comunicação*. Porto: Edições Asa

FORTUNA, Carlos (2002) "A sociedade, o consumo e a crise dos museus" (separata) in *Revista de Museologia*. Fevereiro de 2002 (pp. 5-6)

GIDDENS, Anthony (1994) *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta Editora

GIDDENS, Anthony (2002) *Runaway world: how globalization is reshaping our lives*. London: Profile Books

GÓMEZ, Manuel J. Marchena (1998) "Património y ciudad: nuevos escenarios de promoción y gestión del turismo urbano e europeo privado" in *Sociedade e Território*. nº 28 (pp. 10–22)

HALL, Stuart (2001) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora

Hanington, Bruce (2003) "Methods in the making: a perspective on the state of Human research in design" in *Design Issues*. vol. 19, nº 14, Outono 2003 (pp. 9-18)

HARVEY, David (2001) "Time-space compression and the Postmodern condition" in HELD, David & MCGREW, Anthony (ed.) *The global transformations reader: an introduction to the globalization debate*. Cambridge: Polity Press. (pp. 82-91)

- HELD, David & MCGREW, Anthony (2001) "The great globalization debate: an introduction" in HELD, David & MCGREW, Anthony (ed.) *The global transformations reader: an introduction to the globalization debate*. Cambridge: Polity Press. (pp. 1-45)
- HOBBSBAWM, Eric (2000) "Introduction: Inventing traditions" in HOBBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (ed.) *The invention of tradition*. Cambridge: University Press. (pp. 1-14)
- HUYSEN, Andreas (2003) "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia" in Appadurai, Arjun (ed.) *Globalization*. Durham & London: Duke University Press. (pp. 57-77)
- JOHNSON, Bonnie McDaniel (2004) "The paradox of design research: the role of informance" in LAUREL, Brenda (ed) *Design research : methods and perspectives*. Cambridge: MIT Press (pp. 38-39)
- Krippendorff, Klaus (1996) "On the essential contexts of artifacts or on the proposition that "Design is making sense (of things)" " in Margolin, Victor & Buchanan, Richard (ed.) *The idea of design*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press (pp. 156-184)
- LOPES, Ana Maria Simões da Silva (1997) *Moliceiros: a memória da Ria*. Lisboa: Quetzal Editores
- MACHADO, José Pedro (coord.) (1989) *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Algés: Sociedade de Língua Portuguesa/Euroformação. Volume VI
- MATTOSO, José (1998) *A identidade nacional*. Lisboa: Fundação Mário Soares/Gradiva
- MOURRE, Michel (1989) *Dictionnaire encyclopédique d'Histoire*. Paris: Bordas - Volumes A-B (p. 594 e p. 336) & T-Z (p. 4889 e p. 4840)
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (1971) *Apontamentos sobre museologia: museus etnológicos nº6*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar
- ORTIGÃO, Ramalho (1943) *As praias de Portugal*. Porto: Livraria Clássica Editora
- O'DOHERTY, Brian (2007) *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes
- PARK, Jin Hyun (2004) "Mobium: the museum as storyteller" in LAUREL, Brenda (ed) *Design research : methods and perspectives*. Cambridge: MIT Press (pp. 285-292)
- PIRES, M^a Amélia (2009) " Camisolas Poveiras: tricotar o mar, bordar a saudade" in *Villas e Goffes*, Fev./Mar. 2009

- PERALTA, Elsa (2008) *A memória do mar: património, tradição e (re)imaginação identitária na contemporaneidade*. Universidade Técnica. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas
- PERALTA, Elsa & ANICO, Marta (2006) "Introdução" in PERALTA, Elsa & ANICO, Marta (ed.) *Patrimónios e identidades: ficções contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora. (pp. 1-11)
- PINTO, Miguel (2005) "À procura de emprego na camisola poveira" in Póvoa Semanário. 30 de Março 2005
- FLOWMAN, Tim (2004) "Ethnography and critical design practice" in LAUREL, Brenda (ed) *Design research : methods and perspectives*. Cambridge: MIT Press (pp. 30-38)
- PRESS, Mike & COOPER, Rachel (2009) *El diseño como experiencia – El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili
- PROVIDÊNCIA, Francisco (2003) "Das relações entre design e artesanato" (entrevista) in *Cadernos de design: a alma do design*, Centro Português de Design (pp. 18-21)
- PROVIDÊNCIA, Francisco (2003) "Algo más que una hélice" in Calvera, Anna (ed.) *Arte? Diseño?*. Barcelona: Gustavo Gili (pp.195-213)
- REGO, Arménio (1999) "O museu como sistema aberto: três reflexões" in *Gestão e Desenvolvimento* nº 8 (pp. 205-215)
- REIZINHO, Eduardo J. Costa (1985) *A adesão portuguesa à C.E.E.*, Lisboa: Publicações Europa-América
- RHEA, Darrel (2004) "Bringing clarity to the «fuzzy front end»" in LAUREL, Brenda (ed) *Design research : methods and perspectives*. Cambridge: MIT Press (pp. 145-154)
- RIVIÈRE, Claude (2004) *Introdução à Antropologia*. Lisboa: Edições 70
- RODRIGUES, Adriano Duarte (1991) *Introdução à Semiótica*. Lisboa: Editorial Presença
- RODRIGUES, Adriano Duarte (1999) *Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Editorial Presença
- SANTANA, Agustín (2006) "Os olhos também comem: imagens do património para o turismo" in PERALTA, Elsa & ANICO, Marta (ed.) *Patrimónios e identidades: ficções contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora. (pp.171-180)

- SANTOS, Boaventura de Sousa (1994) *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento
- SANTOS GRAÇA, António (1956) “...” in *O comércio da Póvoa de Varzim*, 1 Setembro 1956
- SANTOS GRAÇA, António (1998) *O poveiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- SANTOS GRAÇA, António (2005) *Epopeia dos humildes (para a história trágico-marítima dos poveiros)*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim
- SARMENTO, Clara (1999) *Quadros flutuantes: os moliceiros da ria de Aveiro*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro
- SARMENTO, Clara (2008) *Cultura popular portuguesa: práticas, discursos e representações*. Sta. Maria da Feira: Edições Afrontamento
- SETTON, M^a da Graça J. (2002) “A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea” in *Revista Brasileira de Educação*. nº 20 (pp. 60-69)
- SHILS, Edward (1992) *Centro e periferia*. Lisboa: Difel
- SVENSSON, Patrik (2004) “Interdisciplinary Design Research” in LAUREL, Brenda (ed) *Design research : methods and perspectives*. Cambridge: MIT Press (pp. 193-200)
- THOMPSON, John B. (1995) *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Editora Vozes
- THOMPSON, John B. (1998) *A mídia e a modernidade: uma teoria social de mídia*. Petrópolis: Editora Vozes
- TORRICO, Juan Agudo (2006) “Patrimónios e discursos identitários” in PERALTA, Elsa & ANICO, Marta (ed.) *Patrimónios e identidades: ficções contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora. (pp. 21-34)
- VVAA (...) *O traje do litoral português*, Câmara Municipal da Nazaré/Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso
- VVAA (1980) *Boletim Cultural - Póvoa de Varzim*, Vol. XIX nº1, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim
- VVAA (1991) *Dicionário da Língua Portuguesa de Cândido de Figueiredo*. Lisboa: Bertrand Editora. Volume II

VVAA (2009) *Lancha poveira: Póvoa de Varzim - histórias e tradições*. Folheto editado pela Câmara Municipal da Póvoa de Varzim

Documentação Web

FILIPPE, Rita (2006) *Transposição dos objectos tradicionais para a contemporaneidade*. - Universidade Técnica de Lisboa, acedido em 13 de Novembro de 2009 em: <http://dited.bn.pt/31636/index.html?m>

KRIPPENDORFF, Klaus (2007) "An Exploration of Artificiality" em *Artifact* (volume 1 issue 4) pp 17-22. Acedido em 20 de Outubro de 2010 em <http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all?content=10.1080/17493460600610848>

MIMOSO, João Manuel (2008) *Uma história natural do Galo de Barcelos*, acedido a 31 de Maio de 2010 em: <http://www.historia.com.pt/barcelos/galo/textos/historia.htm>.

QUEIRÓS, Luís Miguel (2009) "Próximo director do IMC deverá ser João Brigola" em *Público*. Acedido em 19 de Maio de 2010 em http://www.publico.pt/Cultura/proximo-director-do-imc-devera-ser-joao-brigola_1410096.

RATO, Vanessa (2010) "Paulo Henriques afastado do Museu Nacional de Arte Antiga" em *Público*. Acedido em 19 de Maio de 2010 em http://www.publico.pt/Cultura/paulo-henriques-afastado-do-museu-nacional-de-arte-antiga_1418620.

SANTOS, Agostinho (2009) "Museu de Penafiel em prémio europeu" em *Jornal de Notícias*. Acedido em 28 de Junho de 2010 em http://jn.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=1454740.

VVAA [2006] "Código de ética para museus" em *ICOM*. Acedido em 10 de Junho de 2009 em <http://www.icom.org.br/codigoetico/ICOM2006.pdf>.

VVAA (2010) "Quadras de José Azevedo nas montras da Comércio ao Ar Livre" em *Comércio ao Ar Livre*. Acedido em 27 de Junho de 2010 em <http://www.comercioaoarlivre.pt/noticias.html>.

"Cork" em *Simple Forms*. Acedido em 21 de Maio de 2010 em <http://www.simpleformsdesign.com/collections-cork.html>.

Currículo [Página pessoal de Joaquim Caetano]. Acedido em 19 de Maio de 2010 em <http://joaquimcaetano.wordpress.com/about/curriculo-english/>.

Liliana Guerreiro [Página pessoal de Liliana Guerreiro]. Acedido em 21 de Maio de 2010 em <http://lilianajoias.blogspot.com/>.

Museu da língua portuguesa. Acedido em 5 de Junho de 2009 em <http://www.museulinguaportuguesa.org.br/>.

“Secretário de Estado da Cultura” em *Gabinetes Governamentais, Ministério da Cultura*. Acedido em 20 de Maio de 2010 em http://www.portaldacultura.gov.pt/ministeriocultura/gabgovernamentais/Pages/Secretario_de_Estado_da_Cultura.aspx.

Entrevistas

Ana Gomes, Responsável de Divisão de Museus e Património do Museu da Cidade de Aveiro; 17 de Abril de 2009, no Museu da Cidade de Aveiro.

Cármén Flores, formadora da manufactura de camisolas poveiras; 19 de Novembro de 2009, no Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim.

Catarina Diogo, coordenadora da EcoRia; 4 Abril de 2009, na sede da EcoRia em Aveiro.

Deolinda Carneiro, directora do Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim; a 19 de Novembro de 2009, no Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim.

Maria da Luz, proprietária da loja *Better Skin*; 19 de Novembro de 2009, na loja Better Skin na Póvoa de Varzim.

Créditos de imagens

Fig. 1 (p. 39): fotografia da autora (Design Museum, em Londres)

Figs. 2a e 2b (p. 44): fotografia da autora (London Museum, em Londres)

Fig. 3 (p. 64): fotografia da autora (Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim)

Figs. 4a e 4b (p. 65): representação da autora baseada em motivos recolhidos na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, na Póvoa de Varzim

Fig. 5 (p. 67): retirada de COSTA, M^a da Glória Azevedo Martins da (1987) "O traje do Grupo Folclórico Poveiro" in *Rancho Poveiro – cinquenta anos de história*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, p. 40

Figs. 6a e 6b (p. 68): fotografia da autora (Posto de Turismo da Póvoa de Varzim)

Fig. 7 (p. 69): etiqueta gentilmente cedida por Maria da Luz, proprietária da loja *Better Skin*, na Póvoa de Varzim

Fig. 8 (p. 69): fotografia da autora (loja *Better Skin*, na Póvoa de Varzim)

Fig. 9 (p. 69): fotografia da autora (Posto de Turismo da Póvoa de Varzim)

Figs. 10, 11, 12, 13, e 14 (p. 70-71): retiradas de SANTOS GRAÇA, António (1998) *O poveiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote; respectivamente nas págs. 30, 29, 38, 40 e 43

Figs. 15a e 15b (p. 75): fotografia da autora (Rua da Junqueira, Póvoa de Varzim)

Fig. 16 (p. 77): fotografia da autora (Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim)

Figs. 17a e 17b (p. 78): fotografia da autora (Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim)

Fig. 18 (p. 82): imagem da autora

Figs. 19a, 19b e 19c (p. 83): imagem da autora

Figs. 20a e 20b (p. 84): respectivamente imagem e fotografia da autora

Fig. 21 (p. 87): fotografia de Arménio Bajouca

Figs. 22a, 22b e 22c (p. 87) retiradas de LOPES, Ana Maria Simões da Silva (1997) *Moliceiros: a memória da Ria*. Lisboa: Quetzal Editores, respectivamente das págs. 68, 134 e 81; figs. 22e e 22f (p. 87) retiradas de SARMENTO, Clara (1999) *Quadros flutuantes: os moliceiros da ria de Aveiro*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, respectivamente das págs. 30 e 28; fig. 22d (p. 87): fotografia da autora (Cais de São Roque, Aveiro)

Fig. 23 (p. 89): fotografia da autora (Museu da Cidade de Aveiro, Aveiro)

Figs. 24a e 24b (p. 92): respectivamente, foto da autora (Museu da Cidade de Aveiro, Aveiro) e imagem da autora

Figs. 25a e 25b (p. 93): Fotografias da autora (Museu da Cidade de Aveiro)

Figs. 26a e 26b (p. 94): respectivamente imagem da autora e fotografia da autora (museu da Cidade de Aveiro)

Fig. 27 (p. 95): fotografia da autora (Museu da Cidade de Aveiro)

Fig. 28 (p. 96): fotografia da autora (Museu da Cidade de Aveiro)

Figs. 29a, 29b e 29c (p. 97): fotografias da autora (Museu da Cidade de Aveiro)

Fig. 30 (p. 98): gráfico da autora

ANEXOS

Anexo 1 - “Camisola Poveira”

História

A manufactura da camisola poveira terá começado na primeira metade do século XIX, altura para a qual remontam os seus primeiros registo. Inicialmente, era tricotada em Azurara e Vila do Conde e apenas bordada na Póvoa de Varzim pelos pescadores mais velhos. Gradualmente, passou a ser bordada pelas mulheres das famílias dos pescadores da Póvoa de Varzim, e finalmente completamente concebida por elas na mesma cidade:

Quem começou a bordá-las a ponto de cruz? Possivelmente, segundo Santos Graça, os velhos “Lobos do Mar”, que também marcavam outras peças de vestuário, não com ponto de cruz, mas com outro que visualmente se confunde com ele (...).

«Posteriormente, foram as mulheres que, à compita, e com os seus conhecimentos de crochet, a que chamavam renda, e de marcar (fazer letras em ponto de cruz) começaram a dedicar-se a bordá-las, aparecendo, então, desenhos muito belos, bordados, que hoje não são repetidos (Costa 1987) .»

Hipoteticamente, as esposas dos pescadores tricotavam e decoravam com bordados as camisolas destinadas ao seu respectivo, que serviam posteriormente de elemento de distinção dos outros pescadores aquando da saída do mar. Além disso, sugere-se que os pontos das malhas seriam únicos, cada um correspondendo a uma família. O uso da vestimenta era reservado aos homens. Originalmente, os motivos bordados seriam puramente figurativos, devido ao comum analfabetismo entre as famílias de pescadores. Quanto à combinação única de cores, sugere-se que uma das influências terá sido o fato usado pelos "homens de respeito" (outros juizes populares), de fazenda branca de lã, bordado a vermelho, que posteriormente contagiaria a formatação do traje.

A 27 de Fevereiro de 1892 ocorre um trágico naufrágio, no qual falecem cerca de 120 pescadores (não só oriundos da Póvoa de Varzim, mas também de Caxinas e Vila do Conde), devido a um temporal inesperado. Consequentemente, foi instaurado um luto popular, que decretava a abolição de qualquer vestuário garrido, tal como o traje festivo branco da Póvoa de Varzim, no qual se inseria a

camisola poveira. Esta foi então dada como extinta até 1936, ano em que o etnógrafo Santos Graça provou o seu remoto uso e promoveu o seu regresso, com a criação do Grupo Folclórico Poveiro. Numa transcrição de uma carta de Santos Graça estão patentes os motivos pelos quais optou pelo traje branco festivo: este era o mais típico da Póvoa de Varzim, em parte pela cor invulgar.

Na organização do Grupo Folclórico Poveiro procurei, entre os trajes anteriores ao dia da desgraça em 1892 (...) lembrei-me então da linda camisola poveira, branca bordada a duas cores, preto e vermelho (...). Fui feliz nessa escolha (...). Hoje vendem-se aos milhares de camisolas poveiras e as nossas bordadeiras não têm podido atender as encomendas que lhes fazem (Santos Graça 1956).

A vestimenta adquiriu destaque e divulgação ao ser envergada pelos participantes do Grupo Folclórico Poveiro, sendo a camisola a peça de maior relevância. A autenticidade da mesma foi posta em questão (nomeada e principalmente no jornal Primeiro de Janeiro), devido à sua beleza e singularidade, mas sugere-se que Santos Graça conseguira de facto comprovar o seu percurso histórico e prévia utilização.

Foi dada particular relevância e divulgação às experiências quotidianas da comunidade piscatória da Póvoa de Varzim com a estreia do filme *Ala-Arriba!*, em 1942. Realizado por José Leitão de Barros e de argumento assinado por Alfredo Cortez, constitui um misto de ficção e documentário. Terá sido financiado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, pelo Comissariado do Desemprego e pelo Ministério das Obras Públicas. *Ala-arriba!* demonstra um comum espírito de iniciativa de exibição, fomentação e orgulho das práticas tradicionais caracteristicamente portuguesas no período do Estado Novo em Portugal.

Seguiu-se nas décadas de meados de século XX uma grande procura e consequente fabrico da camisola poveira, resultando num elevado número de vendas e exportações, principalmente nas décadas de 60 e 70. No entanto, nas décadas seguintes verifica-se o declínio das mesmas, estando agora a sua venda praticamente reservada a círculos turísticos.

Semelhanças horizontais

Costuma-se dizer: «onde há redes, há rendas» (Deolinda Carneiro 2009).

Inevitavelmente, surgem semelhanças entre a camisola poveira e outros adereços de vestuários de diversos contextos locais tradicionais. Por exemplo, tomando somente a camisola sem os bordados, assemelha-se muito à camisola tradicional da característica das ilhas Aran, na costa Oeste da Irlanda, principalmente pela complexidade das malhas e pela origem em comunidades piscatórias. A mesma

encerra ainda uma função de identificação, pois cada combinação de pontos de malhas corresponde a um clã.

Entre os vários trajes do litoral português verifica-se que existem muitas semelhanças entre a sua totalidade, nomeadamente pelo uso de lã lisa e da cobertura da cabeça (como é o caso do traje da Nazaré). Talvez se possam descrever como semelhanças inevitáveis, pois acabam por servir propósitos funcionais muito próximos entre as localidades, dada a actividade piscatória, o clima e as condições ambientais. Por exemplo, o uso da lã justifica-se pela sua capacidade de manter o calor corporal, mesmo quando molhada, explicando a recorrência do material em zonas litorais. Numa relação menos complexa do que a afinação funcional conjunta, a proximidade geográfica poderá ter sido determinante para as semelhanças entre as comunidades piscatórias.

Material e tecnologia

Inicialmente, a camisola era tricotada à mão, uma tarefa algo morosa. Ainda que actualmente poucas pessoas dêem continuidade à actividade, na sua maioria as camisolas são tricotadas à máquina.

A exclusividade da lã no têxtil não tem sido seguida à risca, especialmente no que respeita a algumas exportações. Enquanto que as camisolas destinadas a países escandinavos mantêm a lã grossa na sua constituição, as que são requeridas para a zona mediterrânica (ou por pedido particular) são elaboradas numa lã mais fina. Além disso, parte das camisolas manufacturadas dividem o material entre a lã e o acrílico, provavelmente não só pelo factor térmico mas também pelo preço de fabrico (e consequentemente de venda) mais baixo. É ainda pertinente referir que as camisolas usadas pelos integrantes do rancho poveiro são elaboradas em lã sintética, de modo a tornar a vestimenta mais leve e facilitar a dança.

Formação

A Câmara Municipal da Póvoa de Varzim tem organizado formações de longo prazo para transmitir a técnica da manufactura das camisolas poveiras, principalmente com o objectivo de reinserção profissional e atenuar nível o desemprego pela fomentação de negócios próprios. No entanto, dado que é uma iniciativa remunerada ao longo da sua duração, frequentemente a actividade não é prosseguida no fim da formação, o que questiona a própria eficácia da mesma no que toca à transmissão técnica. Apenas um quarto das mulheres que frequentaram o curso prosseguiram com a actividade.